



489^e Livraison.

3^e Période. — Tome Dix-Neuvième.

1^{er} Mars 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} MARS 1898

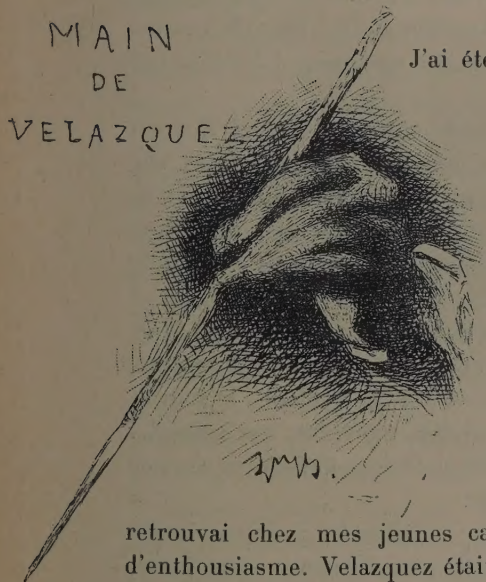
TEXTE

- I. VELAZQUEZ, par M. Léon Bonnat, de l'Institut.
- II. LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE (3^e article), par M. Jules Flammermont.
- III. UNE NOUVELLE FRESQUE DE GHIRLANDAJO A FLORENCE, par M. L.
- IV. SABBIONETA, LA PETITE ATHÈNES (3^e et dernier article), par M. Charles Yriarte.
- V. LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (2^e article), par M. E. Babelon, de l'Institut.
- VI. L'ILLUSTRATEUR DANIEL VIERGE, par M. Gaston Migeon.
- VII. LE BUSTE D'ELCHE, par M. Paul Jamot.
- VIII. PETITS MAÎTRES OUBLIÉS : ADOLPHE-FÉLIX CALS, par M. Paul Lafond.
- IX. BIBLIOGRAPHIE : La Danse (G. Vuillier), par R. M.

GRAVURES

- Main de Velazquez, tirée du portrait de l'artiste dans « Les Ménines », dessin de M. Léon Bonnat.
- Velazquez, d'après le portrait de l'artiste par lui-même dans « Les Ménines »* : eau-forte de M. Léon Bonnat, tirée hors texte.
- Marie-Antoinette, par Moreau le jeune (d'après la gravure de Lemire); Marie-Antoinette au printemps de 1775, par Duplessis (château de Laxenbourg); Louis XVI en 1776, par Duplessis (ibid.).
- Déposition de Croix et Miséricorde, fresque de Ghirlandajo (église Ognissanti, Florence); La Vierge miséricordieuse et la famille Vespuce, fragment de la même fresque (ibid.).
- Sabbioneta : La Galerie des Antiques (d'après une phot. de M. Cugnet); Médaille du sculpteur Leone Leoni, en lettre; Perspective de la Galerie des Antiques (d'après un croquis de M. Ch. Yriarte); Palais ducal : plafond de la salle du Conseil; Palais ducal : plafond de la Préture; Le Tombeau de Vespasien Gonzague (d'après un croquis de M. Ch. Yriarte).
- Vespasien Gonzague*, par Leone Leoni (Sabbioneta) : gravure sur bois de M. P. Gusman, tirée hors texte.
- Camées antiques de la Bibliothèque Nationale.
- Dessins de M. Daniel Vierge pour l'illustration de « Don Pablo de Ségovie ».
- Buste antique de femme trouvé à Elche (Musée du Louvre), en lettre.
- Buste antique de femme trouvé à Elche* (Musée du Louvre) : héliogravure Fillon et Heuse, tirée hors texte.
- Cals dans son atelier, d'après un fusain de M. A. de Chalmert; Œuvres de Cals : Portrait de l'artiste, en lettre; Portrait du peintre Bataille et de sa sœur; La Fileuse (coll. H. Rouart); Vieux pêcheur, à Honfleur (ibid.).
- Menuet de la cour, d'après une gravure du XVIII^e siècle, en tête de page; Les Plaisirs de la danse, d'après une gravure du commencement du siècle; Paysanne dansant, par A. de Saint-Aubin, en cul-de-lampe.

VELAZQUEZ¹



J'ai été élevé dans le culte de Velazquez. J'étais tout jeune, à Madrid ; mon père, par les journées radieuses comme on n'en voit qu'en Espagne, me menait parfois au Musée du Prado, où nous faisions de longues stations dans les salles espagnoles. J'en sortais toujours avec un sentiment de profonde admiration pour Velazquez. Les *Meninas*, le *Christ*, les *Lances* hantaient mon imagination. Plus tard, quand il me fut permis de fréquenter les cours de l'Académie de San Fernando, je

retrouvai chez mes jeunes camarades d'atelier les mêmes élans d'enthousiasme. Velazquez était notre dieu. Nous connaissions ses œuvres par cœur, nous savions comment était peinte telle main, telle tête. Le moindre des repentirs si fréquents dans ses œuvres, ne nous

1. Les pages suivantes, dont M. Léon Bonnat veut bien nous donner la primeur, sont extraites d'une préface que le maître vient d'écrire pour un livre appelé à faire époque : le *Velazquez* de M. de Beruete. Ce bel ouvrage, aujourd'hui sous presse, rencontrera sans nul doute la faveur qu'il mérite et que lui prédit en ces termes le plus compétent des juges et le plus qualifié des parrains :

« Nul mieux que M. de Beruete n'était apte à nous conter la vie et à nous décrire l'œuvre de Velazquez. Sa double qualité de peintre et de lettré, son amour passionné pour son immortel compatriote, ses lectures, ses recherches patientes dans les archives et dans les musées, ses voyages à travers l'Europe, sa conscience si scrupuleuse, sa curiosité toujours en éveil, et enfin et surtout son courage pour dire ce qu'il sait être la vérité, l'ont aidé à écrire ce livre important, qui est et qui restera le livre définitif sur le grand peintre espagnol. »

échappait pas, et nous ne parlions de lui qu'en le désignant respectueusement par son prénom « Don Diego », ce qui, dans notre pensée, voulait dire « le maître, le maître par excellence », tout comme les Italiens disent Raphaël ou Michel-Ange.

Vingt ans plus tard, quand je retournai à Madrid, mes sentiments d'admiration furent tout aussi vifs. Jamais je n'oublierai l'impression que me produisit le petit prince don Balthazar, si hardiment, si fièrement campé sur son genêt d'Espagne, galopant à travers les bruyères du Pardo ou de la Casa del Campo, tandis que les sommets neigeux du Guadarrama brillent au loin derrière lui. Vous souvenez-vous de cette coloration claire, limpide comme une aquarelle, brillante comme une pierre précieuse ? N'est-ce pas une merveille ?

Et l'adorable infante, la pâle infante aux yeux bleus ! Elle est debout, dans son costume d'apparat, les bras écartés, étalés sur ses énormes *paniers*, et elle tient à la main une rose pâle comme sa frêle personne. Est-elle assez malheureuse, la royale princesse, dans sa splendeur et ses atours, d'être astreinte à se conformer à l'étiquette rigoureuse de la cour ! Ne la plaignons pas trop toutefois : elle passe à la postérité grâce au génie du grand maître. Peut-on, en effet, voir un portrait plus ravissant que le sien ? Ces tons gris, rosés, argentins, ces cheveux d'un blond cendré, ces nœuds, ces rubans, le tout se détachant sur des tentures rouges, carmin, violacées, que sais-je... Peut-on voir un plus heureux assemblage de tons délicats et n'est-ce pas vraiment d'une tendresse exquise ?

Et plus loin, voici le comte-duc d'Olivarès, avec ses larges moustaches en croc et son air d'orgueilleuse suffisance : armé, botté, éperonné, cuirassé, il est là sur son cheval andalou et il commande comme un généralissime, comme un pourfendeur d'armées, lui qui pourtant n'avait jamais vu le feu et dont l'imprévoyance criminelle fut si néfaste à son pays. Velazquez fait de lui un triomphateur arrogant, mais la Roche tarpéienne n'est pas loin, et Gil Blas, dans des pages d'une attendrissante mélancolie, ne tardera pas à nous dépeindre les brutalités foudroyantes de la chute, ainsi que les visions angoissantes de la fin du ministre naguère tout-puissant. Quant à nous, pardonnons-lui ses erreurs et ses crimes politiques. C'est lui qui devina le génie de Velazquez et fut son protecteur. C'est lui qui introduisit le jeune peintre encore inconnu dans cette cour d'Espagne que le grand peintre, devenu célèbre, devait plus tard immortaliser par son pinceau.

J'arrive au merveilleux portrait de Philippe IV. Le roi est de profil sur son magnifique cheval aux courbettes savantes, l'œil atone et tombant, la lèvre autrichienne en avant, noble et fier comme il sied à un descendant de Charles-Quint. Peut-on rien voir de plus saisissant, de plus impressionnant et de plus tragique que ce roi qui, sous un ciel éclatant, sourd aux bruits de révolte qui grondent au loin, chevauche imperturbablement, par monts et par vaux, tandis qu'en ses mains défaillantes l'héritage du grand Empereur se dissout, s'émiette et se démembre irrévocablement, pour toujours !

Velazquez, avec son génie, a traduit toute son époque. Par son intuition, par sa vision pénétrante, il représente cette cour triste et morne mieux que nul historien n'eût su le faire. Pauvre cour ! Pour se dérider, pour oublier les malheurs du présent, les grandeurs écrasantes du passé, elle est forcée de s'entourer de bouffons et de fous, et l'on y plaisantait si peu, à cette cour d'Espagne, qu'un de ses rois, Philippe III, je crois, voyant des fenêtres de son palais un homme qui riait, dit gravement : « Ou cet homme est fou ou il lit *Don Quichotte* ». Vérification faite, l'homme, dit-on, lisait *Don Quichotte*. Une seule note, au milieu de ces personnages graves, à la physionomie morne, aux vêtements sobres, une seule note vient jeter un éclair de gaieté sur ce monde attristé : c'est, dans les *Meninas*, le sourire fin et malicieux de la mignonne infante Marguerite. C'est à Velazquez que nous la devons.

L'art espagnol est avant tout un art austère, assombri par je ne sais quel reflet d'inquisition, de réclusion claustrale, de religion monacale. Il se préoccupe à son insu du milieu qui l'entoure et obéit aux inspirations que ce milieu lui suggère. Voyez les églises ! Elles sont sombres : la lumière du ciel y pénètre à peine ; les voûtes et les nefs se perdent dans le mystère : et quand, à la nuit tombante, dans les lueurs indécises des cierges fumeux, vous entendez les prières des fidèles psalmodiées sur un ton grave et monotone, vous êtes saisi d'un vague sentiment de terreur, vous éprouvez des impressions d'un au-delà inconnu et terrible ; on croit entrevoir les flammes de l'enfer, on entend les plaintes sourdes des damnés. Les Christs sont des squelettes à peine recouverts de chair, aux plaies saignantes. Les Vierges, impassibles dans leurs auréoles d'or, étincelantes de pierreries, sont invariablement emprisonnées dans un vêtement triangulaire d'une rigidité implacable. Toute évocation, tout sentiment de forme humaine doivent disparaître ; ainsi le veut le prêtre,

et l'usage imposé est si rigoureusement observé, l'ordre donné si strictement obéi, que les moines desservants d'une église célèbre par les pèlerinages royaux n'hésitent pas à scier sans pitié les genoux d'une admirable Vierge du ^{xiii}^e siècle, objet de la vénération générale, pour adapter à la statue ainsi mutilée l'immuable chape traditionnelle.

A l'exemple des autres arts, la peinture suit la voie étroite et aride. Il n'en peut être autrement. Ainsi privée de liberté, sous la main rude et ignorante des moines fanatiques, l'école est lente à s'affranchir. Heureusement pour elle, la saine et généreuse nature, toujours là pour ramener à la vérité les esprits dévoyés, la nature, plus forte que toutes les traditions humaines, veille sur ses destinées et ne tardera pas à lui venir en aide. Longtemps encore, toutefois, nous verrons les Christs, les Vierges de Moralès, empreints de la maigreur ascétique du moyen âge. L'affranchissement ne commence qu'avec le Greco, mais les progrès sont rapides et ce maître, d'un bond, atteint presque le but. Avec lui, la couleur (il avait passé sa jeunesse à Venise) devient brillante et prend de l'éclat, et, d'un art savant, quoique touchant trop souvent à la bizarrerie, il indique à l'école la voie dans laquelle elle entrera et d'où elle ne sortira plus. Ses portraits inspireront Velazquez, peut-être Ribera ; Goya, plus tard, s'en préoccupera.

Mais ce n'est qu'avec Ribera et Velazquez que l'école donne libre carrière à ses aspirations et s'épanouit dans toute sa force, dans toute sa plénitude ; avec eux, l'art espagnol devient réaliste et puissant. Ces deux grands peintres, toutefois, obéissant à des tempéraments différents, n'envisagent pas la nature sous le même aspect.

Doué d'une rare énergie, Ribera, par le choix des sujets et encore plus par leur interprétation, est toujours d'un réalisme âpre et intense qui, dans l'exécution, dans l'expression de la forme, touche parfois (je ne trouve pas d'autre expression) à une sorte de férocité instinctive. Il se complait dans la représentation des supplices, des martyres. Les mendiants, les vieillards aux rides profondes, sont ses modèles de prédilection. Dans ses tableaux, les oppositions des ombres et des lumières sont violentes, les tons entiers. Il place tous ses personnages au premier plan, afin que nul détail ne lui échappe, et il fouille les « morceaux » avec une énergie et une virtuosité inconnues avant lui et qui ne devaient jamais être surpassées.

Velazquez procède différemment et obéit à un sentiment plus élevé. Si, dans ses chefs-d'œuvre de jeunesse, dans la *Fragua*, dans

les *Borrachos* par exemple, tableaux qui, dans la pensée de leur auteur, devaient représenter l'un Apollon chez Vulcain, l'autre Bacchus, et qui en réalité ne nous font voir, le premier, qu'un jeune homme auréolé entrant dans une forge quelconque, et le second, qu'un buveur tout nu au milieu de mendiants aux têtes avinées — n'y aurait-il pas là, tout comme dans *Don Quichotte*, une certaine ironie irrespectueuse envers les dieux de l'Olympe ? — si, dans ces chefs-d'œuvre, dis-je, Velazquez est un réaliste à outrance, traduisant tout ce qu'il voit, sans distinction, avec une rigueur implacable, il ne tardera pas, dans ses œuvres successives, à élargir sa manière et à la simplifier. A l'avenir, il sera frappé par l'ensemble d'une scène, l'ensemble d'un personnage, les détails deviendront secondaires. Il a le don de la simplicité, il acquerra celui de la synthèse. Personne mieux que lui ne saura résumer en quelques traits une tête, un paysage, un personnage quelconque ; et quand il aura rendu la tournure de ce personnage, son type, son caractère, il sera pleinement satisfait. Il enveloppera ses modèles d'air ambiant et les placera si exactement au plan qu'ils doivent occuper qu'on croira circuler parmi eux. Les *Fileuses*, et surtout les *Meninas*, sont des chefs-d'œuvre uniques en leur genre et n'ont pas d'équivalent dans l'histoire de la peinture.

Et les procédés que Velazquez emploie pour obtenir un résultat si saisissant sont d'une étonnante simplicité. Armé d'une palette sur laquelle on ne voit qu'un nombre très restreint de couleurs, quelques pinceaux longs et déliés à la main, il peint du premier coup. Les ombres simplifiées ne sont que frottées, seules les lumières sont peintes en pleine pâte ; et le tout, dans des tonalités fines, si largement, si prestement exécuté, est tellement juste de couleur, de proportions, tellement exact de valeurs, tellement vrai de dessin, que l'illusion est complète et l'œuvre admirable.

Velazquez est un vrai maître. S'il a des rivaux, nul ne lui est supérieur. Nul parmi ses contemporains ne porte ombrage à sa gloire. Comparez-le aux plus illustres, à Rembrandt, par exemple. Rembrandt, lui, le prodigieux magicien, fait vivre ses personnages dans une atmosphère de son invention. Il crée tout un monde idéal dans son puissant cerveau, et il le pétrit, l'éclaire et le colore comme il l'entend, y a où son génie le pousse et produit les chefs-d'œuvre incomparables qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Rien de pareil chez Velazquez. Ce que le maître espagnol cherche avant tout, c'est le caractère et la vérité. Il est réaliste dans la

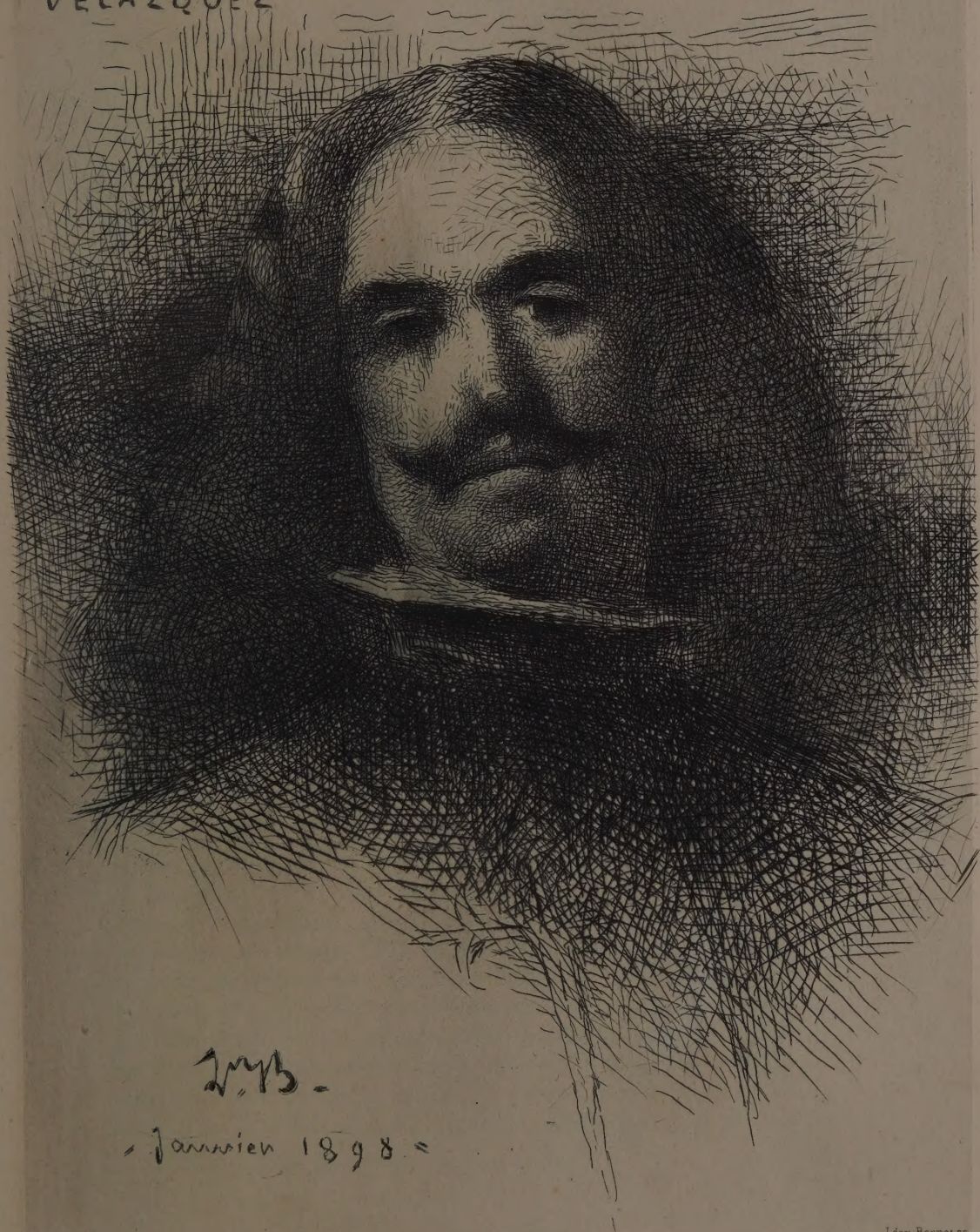
grande et belle acception du mot. Il peint la nature comme il la voit et comme elle est. L'air qu'il respire est le nôtre, son ciel celui sous lequel nous vivons. On éprouve en face de ses personnages l'impression que l'on ressent devant des êtres vivants.

Voyez van Dyck (je suis ému en écrivant ces grands noms de l'art et un frisson de joie traverse mon esprit au souvenir de leurs œuvres immortelles) : van Dyck — nous connaissons sa manière de procéder — peint les têtes de ses grands seigneurs entièrement d'après nature, et, prodige d'habileté, chacune de ces têtes si lumineuses, si vraies, si vivantes, est peinte, dit-on, en un seul jour ; puis, il fait poser les mains, les vêtements, par des gens « à sa solde », un peu et toujours les mêmes, « très propres » d'ailleurs, ce qui, à la rigueur, pourrait bien donner à quelques-uns de ses admirables portraits, comparés entre eux et superficiellement entrevus, un certain air de famille. Merveilleuse famille toutefois !

Velazquez, sans nulles complaisances envers ses modèles, peint tout, même les détails secondaires, d'après son roi, d'après les infantes, d'après les personnages, quels qu'ils soient, qui posent devant lui, et il obtient ainsi, son art impeccable étant donné, des portraits d'un caractère surprenant de grandeur et de réalité, portraits suggestifs et impressionnants dont les silhouettes mâles et vigoureuses sont gravées dans nos souvenirs en traits ineffaçables.

Et il va droit à son chemin, le grand peintre, et dans sa sérénité altière, peut-être inconsciente, il ne se laisse détourner par personne de la voie qu'il s'est tracée, que son génie lui a indiquée. Rubens, l'illustre Rubens, qui arrive à Madrid avec le prestige d'un ambassadeur, avec une auréole de gloire, avec une renommée universelle, Rubens à qui Velazquez prête son atelier, avec lequel il entretiendra une correspondance suivie, qu'il conduit par ordre du roi à l'Escorial, à qui il voit peindre, en neuf mois, un nombre incroyable de chefs-d'œuvre — et Dieu sait quels chefs-d'œuvre ! — Rubens lui-même, malgré son génie éclatant, malgré sa fécondité inépuisable, n'a aucune influence sur Velazquez. Le maître espagnol reste fidèle à la tradition de sa race ; tel il était avant la venue du maître flamand, tel il demeurera après son départ, et la postérité ravie et reconnaissante s'incline devant sa puissante originalité.

VELAZQUEZ



2.13.

Janvier 1898.

LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE

(TROISIÈME ARTICLE¹)

LA JEUNE REINE



LAND elle devint reine de France, Marie-Antoinette était à peine arrivée au milieu de sa dix-neuvième année ; sa jeune et fraîche beauté brillait du plus vif éclat. Aussi jamais souveraine ne fut plus populaire. Le nombre même de ses images l'atteste ; elles se multiplièrent plus qu'on ne saurait l'imaginer ; car, si mauvaises fussent-elles, les éditeurs étaient assurés de faire un débit très considérable.

Les artistes qui avaient alors en cours d'exécution des portraits de Marie-Antoinette se hâtèrent de les achever, afin de profiter de la vogue déterminée par ce grand événement. Le chevalier de Lorge exposa, au mois de juin 1774, un portrait en pied de la Reine, qui avait été peint lorsqu'elle était encore Dauphine. Cette œuvre, plus que médiocre, fut sévèrement critiquée par les connaisseurs ; cependant elle attira la foule, tellement était grande la séduction exercée sur la masse des Parisiens par la charmante princesse dont elle reproduisait les traits tant bien que mal. Il y a tout lieu de croire que ce portrait est aujourd'hui perdu. On ne le connaît plus que par une

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 5 et 283.

estampe de W. Smith, gravée à la manière noire d'après le chevalier de Lorge et très différente de l'ouvrage de ce peintre tel qu'il est décrit dans les *Mémoires secrets*¹. En effet, on y lit que la Reine était représentée en Diane, au retour de la chasse, au moment où elle donnait des ordres. Le graveur aura sans doute pensé que ce costume n'était pas assez sérieux; il a remplacé la robe à la polonaise par l'habit de cour et le manteau royal. Si l'on en jugeait par cette estampe, la perte de l'original ne serait pas très regrettable; elle ne donne qu'un profil des plus mauvais; le front seul rappelle celui de Marie-Antoinette; ce n'est plus, à vrai dire, qu'une gravure de mode pour servir à l'histoire de la coiffure, dont la disposition en rouleaux bouclés et étagés est nouvelle.

En cette même année 1774, le graveur Lebeau fit paraître un portrait de la Reine, d'après un tableau de Mauperin, peint sans doute aussi avant l'avènement. Quelle était la valeur de ce portrait? En l'absence de l'original, dont je n'ai pu retrouver les traces, il me paraît très difficile de l'apprécier d'après cette reproduction qui n'est pas bonne; la ressemblance est nulle. Cependant, cette estampe eut un certain succès; elle fut contrefaite par Voyez, qui substitua le nom de Vanloo à celui de Mauperin. Le portrait gravé, sans doute à la même époque, par Cathelin, d'après Frédon, n'est pas meilleur, quoique l'aspect en soit plus agréable. Mais ces estampes, bien que toutes plus ou moins infidèles, sont encore supérieures, sous tous les rapports, aux planches ridicules gravées à la manière noire par R. Brookshaw et contrefaites par Dupin.

Marie-Thérèse, dont la curiosité sur tout ce qui touchait la Reine était insatiable, voulut avoir le portrait de Marie-Antoinette dans le costume de deuil pris à la suite de la mort de Louis XV. Il faut croire que la jeune princesse ne se trouvait pas bien dans cet habillement, car elle ne se pressa pas de déférer au désir exprimé par sa mère. Sur une réclamation du baron de Neny, chef du cabinet de l'impératrice, le comte de Mercy lui écrivit, le 15 août 1774, ce qui suit :

« Je n'ai jamais cessé de presser pour que la Reine envoyât son portrait en habit de deuil. Ce portrait a été commencé et ensuite abandonné, parce qu'il avait mal réussi; est survenu le voyage à Marly, l'inoculation et il ne s'est rien fait dans ces temps-là. J'ai observé à la Reine qu'elle devait un

1. *Mémoires secrets*, dits de Bachaumont, t. VII, p. 207 et 217.

peu plus d'exactitude sur les demandes de son auguste mère ; de là s'est ensuivie la résolution avec chaleur de faire faire ce portrait ; malgré cela, je ne prévois pas qu'il puisse être achevé de si tôt ; mais je suis bien résolu à en parler tous les jours et à presser autant que possible¹. »

Les craintes du comte de Mercy étaient bien fondées ; cet ambassadeur, qui avait une parfaite connaissance du caractère de la jeune princesse dont il s'était constitué le mentor, savait que, vive et dissipée autant que personne au monde, elle était incapable d'esprit de suite. Sur ce point comme sur tant d'autres, l'événement donna raison à cet habile diplomate. Ce fut seulement à la fin du mois de décembre que ces portraits furent prêts à être expédiés à Vienne. En annonçant à l'impératrice cet envoi, Marie-Antoinette lui écrivait : « On vient, enfin, de m'apporter deux portraits ; ils ne sont pas encore tels que je les désirerais pour ma chère maman ; pourtant, j'espère qu'elle ne sera pas mécontente, surtout du petit. De son côté, Mercy faisait observer « qu'il y avait encore beaucoup à redire du côté de la ressemblance », et il ajoutait que la Reine avait « voulu absolument que ce portrait fût en demi-buste² ».

Je n'ai pas encore pu savoir ce que sont devenus ces portraits, qui seraient intéressants, au moins par le costume ; peut-être sont-ils relégués dans quelque coin d'un château impérial, loin de Vienne ; dans ce cas, il serait permis d'espérer que ces renseignements provoqueraient de nouvelles recherches qui les feraient retrouver³.

1. Archives impériales de Vienne.

2. *Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*, publiée par MM. A. d'Arneth et Geffroy. Paris, 1875, in-8°, t. II, p. 269, 273.

3. C'est ainsi qu'à la suite de mon dernier article, M. le marquis de Fayolle, conservateur du musée du Périgord, a eu la bonté de me faire connaître, par une excellente description, accompagnée d'une photographie, le portrait de Marie-Antoinette, exécuté en tapisserie aux Gobelins par Cozette, en 1774, d'après le portrait de Drouais de 1773, dont il a déjà été question plus haut (t. XVIII, p. 297). Ce portrait fut légué, en 1786, par Baujon à la Chambre de commerce de Bordeaux, qui le possède encore aujourd'hui. La photographie de cette tapisserie présente les plus grandes analogies avec celle du portrait attribué à Drouais, qui fait partie de la collection Jones, au South Kensington Museum. La ressemblance est telle qu'on ne découvre même pas les modifications que Cozette prétendait avoir apportées à l'ouvrage du peintre ; il est vrai que, sur des photographies, il est bien difficile de faire des vérifications qui ne laissent rien à désirer. Malgré cette ressemblance au moins apparente, cette peinture est de qualité si médiocre que l'attribution à Drouais me paraît encore très douteuse. Il faudrait admettre que ce peintre, à la suite de l'exposition du portrait de Marie-Antoinette en Hébé, au

En résumé, pour cette première année du règne, si importante dans l'histoire de Marie-Antoinette, nous n'avons plus que de mauvaises gravures, qui ne permettent pas de se faire une idée juste de la transformation que ce changement de position aurait pu causer dans l'expression de la physionomie de la nouvelle souveraine. Par bonheur, cette pénurie de documents dignes de foi est de courte durée; dès l'année suivante, ils abondent.

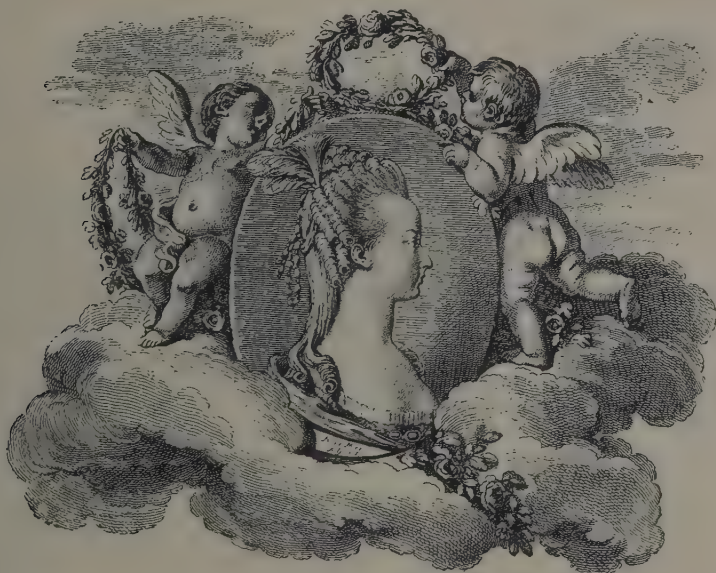
Nous rencontrons d'abord, sur notre route, les dessins si vrais et si fins de Moreau le jeune. Déjà ce grand artiste avait fait, en 1773, pour servir de frontispice aux *Chansons de Laborde*, un ravissant portrait de face de Marie-Antoinette. Sans flatter son modèle, dont, entre autres traits caractéristiques, il avait osé représenter le front en sa hauteur excessive, il avait su rendre toute la grâce de ce frais visage de jeune fille. Cependant son œuvre n'eut pas l'heur de plaire; dans l'édition, on la remplaça par les armes de la Dauphine; on n'en connaît qu'une précieuse épreuve d'essai¹. En 1775, dans le portrait que, d'après son dessin, Gaucher grava pour les *Annales du Règne de Marie-Thérèse*, Moreau fut tout aussi fidèle. Le visage de la Reine, vu de profil, rappelle le médaillon dessiné par Vassé, en 1770, le front trop haut et fortement bombé, l'œil un peu gros et les lèvres fortes; mais un doux sourire donne à ce portrait d'un art si délicat un charme exquis. Moreau introduisit ensuite ce médaillon dans une composition allégorique dédiée à la Reine et gravée par Le Mire. C.-N. Cochin le fils ne voulut pas rester en arrière; en 1776, il composa, pour y placer le portrait de Marie-Antoinette, deux allégories qui furent gravées, l'une par B.-L. Prévost et l'autre par de Longueil. La première porte pour titre : *Hommage des Arts*; elle est un peu froide, mais le portrait de la Reine est excellent. C'est une gracieuse image, bien que vraie et ressemblante; elle est tout à fait

Salon de 1773, fit rapidement, dans les derniers mois de cette année, un autre portrait de la Dauphine, en ne conservant du premier que la figure seulement. Alors, mécontent de cette œuvre, qui peut-être lui avait été imposée, il ne l'aurait pas signée, ainsi qu'il avait l'habitude de le faire et qu'il avait fait pour le portrait primitif. Après tout, c'est possible, quoique peu vraisemblable. Néanmoins, il y a là un petit problème, dont il sera malaisé d'obtenir une solution satisfaisante, tant qu'on ne pourra pas procéder à une comparaison directe entre le portrait du South Kensington et la tapisserie de Bordeaux.

1. Elle appartient à M. H. Béraldi, qui en a donné une reproduction héliographique, en tête du catalogue de sa bibliothèque, dans *Estampes et Livres*, Paris, 1892, in-8°.

digne d'être placée en pendant de celle de Moreau le jeune ; pour rendre la physionomie de leur charmante souveraine, ces deux illustres rivaux se sont surpassés.

Marie-Thérèse était très fière d'avoir pu placer la dernière de ses filles sur le trône de France ; aussi voulait-elle avoir des portraits de Marie-Antoinette dans tous les palais et châteaux où, tour à tour, suivant les saisons, elle allait s'établir avec sa cour. Pour satisfaire



MARIE-ANTOINETTE, PAR MOREAU LE JEUNE

(D'après la gravure de Lemire)

ce désir, tout prétexte lui était bon et, sans cesse, elle accablait son ambassadeur de demandes toujours urgentes. Le 14 octobre 1774, elle fit envoyer au comte de Mercy les mesures pour deux portraits du Roi et de la Reine, qu'elle désirait recevoir en plus de celui en habillement de deuil. L'Impératrice sentait sans doute que ses exigences étaient excessives, car, dans les instructions adressées à ce sujet à l'ambassadeur, il était dit qu'elle ne demandait pas à ses enfants de « s'asseoir » pour ces portraits ; il lui suffirait qu'on les fit « tirer » d'après les meilleurs qui se pourraient trouver¹.

1. Archives impériales de Vienne : le baron de Neny au comte de Mercy, 14 octobre 1774.

Le comte de Mercy répondit, le 17 novembre, qu'il ferait exécuter ces portraits par un des plus habiles peintres de Paris ; mais il déclarait qu'il était impossible de presser cet ouvrage, si l'on voulait qu'il fût bien fait, car, disait-il, « les artistes d'ici sont très paresseux et très volontaires ». Le mois suivant, il dut avouer qu'il était arrêté par une difficulté imprévue ; il avait bien trouvé l'homme qui devrait exécuter les copies demandées par l'impératrice ; mais il lui avait été impossible de se procurer des portraits originaux qu'il pût faire copier. Sur ce point important, il s'exprimait en ces termes : « Il n'existe pas un seul portrait du Roi de main de maître et tiré sur la personne de S. M. Il en est de même par rapport à la Reine et, à l'exception de quelques mauvaises miniatures, qui ne pourraient servir pour être copiées en grand et à l'huile, il manque absolument un modèle¹. »

Afin de sortir d'embarras, le comte de Mercy s'adressa officiellement au directeur des Bâtiments du Roi ; il fut convenu qu'on allait aussitôt demander à un peintre excellent les portraits du Roi et de la Reine ; dès qu'ils seraient achevés, on en procurerait de bonnes copies à l'ambassadeur, qui pourrait ainsi envoyer à l'Impératrice « un ouvrage ressemblant et bien exécuté ». Marie-Thérèse, qui voulait être servie sans délai, fut très mécontente de ce retard ; par son ordre, le baron de Neny, écrivit le 3 janvier 1775 à Mercy : « S. M. attendra puisqu'il le faut, que V. Ex. puisse lui procurer les deux portraits du Roi et de la Reine, dont j'ai fait passer les mesures à V. Ex. ; mais S. M. veut que je lui rappelle encore tout le temps qu'elle perd à être satisfaite là-dessus. Je n'ai pas manqué de faire observer à S. M. que V. Ex. s'était donné constamment tous les mouvements imaginables pour avoir et lui faire tenir tant le portrait de la Reine que celui du Roi et que c'était par pure impossibilité qu'elle n'avait pu réussir à remplir cette commission jusqu'à présent. S. M. ne peut en disconvenir et cependant je dois répéter en confidence à V. Ex. que notre souveraine est toujours impatiente à cet égard. » L'ambassadeur, piqué au vif, répondit le 19 janvier par une défense en règle, qui me paraît mériter d'être intégralement publiée :

« De ma connoissace, notre auguste souveraine a huit ou dix portraits de la Reine, soit en miniatures, soit en bustes ou estampes, le tout parfaitement mauvais, sans nulle ressemblance, comme vous avez été en état d'en juger vous-même ; ce serait, en vérité, trahir le désir de S. M. que de lui

1. *Ibid.*, Mercy à Neny, 17 novembre et 18 décembre 1774.

envoyer encore deux portraits qui fussent de la classe des premiers ; il faut donc lui en procurer deux excellents. Or il n'y a pas à Versailles, ni à Paris, un seul portrait de la Reine peint à l'huile par un bon peintre, et cela est si vrai qu'il est dû à la dame d'honneur un portrait de la Reine, que S. M. en a promis un au prince de Starhemberg, qu'elle a daigné me faire pareille grâce et qu'aucun de ces portraits n'a encore été donné, malgré nos réclamations.

« Quant au portrait du Roi, il n'y a pas un seul original tiré sur sa personne duquel on puisse faire les copies des portraits que cette cour est en usage de donner à ses ambassadeurs dans les cours étrangères et jusqu'à ce jour, malgré les instances faites au Roi, on n'a pu le déterminer à donner quelques séances de suite au peintre qui a été choisi et qui se nomme Duplessis. Cet artiste est très habile ; il n'a encore eu qu'une séance du Roi et Dieu sait quand son ouvrage sera achevé. Ce dont je puis répondre, c'est que cet artiste, au dernier coup de pinceau qu'il donnera à l'original du portrait du Roi, commencera immédiatement la copie destinée pour notre auguste souveraine, et il en sera de même du portrait de la Reine que le s^r Duplessis fera également.

« Vous jugerez, monsieur, par ce détail combien je serais à plaindre, si S. M. soupçonnait, dans une occasion pareille, qu'il y eût la plus petite faute de ma part à l'exécution de ses ordres. Cependant il y avait un moyen, à la vérité très insuffisant, de satisfaire l'empressement que marque S. M. de recevoir les deux portraits en question, ce serait de faire tirer des copies des portraits du Roi et de la Reine, d'après les mauvais portraits peints d'idée et dont aucun n'est ressemblant. Cela n'empêcherait pas que dans le temps je n'envoyasse les copies faites par le sieur Duplessis. Si j'avais été moins scrupuleux, quand il s'agit du service de S. M., j'aurais pu employer le moyen susdit ; il m'en serait revenu le mérite de la promptitude à obéir ; mais S. M. aurait été mal servie. »

Ces sages raisonnements firent effet. Le 4 février 1775, le baron de Meny écrivit à l'ambassadeur que l'Impératrice attendrait les deux portraits commandés à Duplessis ; elle ne voulait plus recevoir de ces copies médiocres, dont elle n'avait que trop. C'était un réel sacrifice que faisait Marie-Thérèse, car cette femme de génie était incapable de patience et ses serviteurs les plus dévoués redoutaient cette vivacité passionnée qu'elle transmet à ses enfants, à Marie-Antoinette aussi bien qu'à Joseph II. Rarement la grande impératrice savait attendre et, pour une fois par hasard qu'elle s'y résignait, elle n'en fut pas récompensée ; cette résignation méritoire fut mise à l'épreuve par l'insouciant légèreté de la jeune Reine de France. Le 18 mars 1775, l'ambassadeur devait avouer qu'on n'en était pas encore au pre-

mier coup de pinceau ; toutefois, il avait obtenu d'envoyer la semaine suivante le peintre près de la Reine, qui avait promis de lui donner séance. Cette promesse fut tenue et Duplessis s'efforça de regagner le temps perdu. Le 18 mai, l'ambassadeur pouvait annoncer l'envoi de ce portrait, par le courrier qui allait se mettre en route, si toutefois « il était assez sec pour être emballé ». Cette expédition fut faite quand même et le courrier qui en était porteur put remettre cette toile à Vienne, en bon état, à la fin du mois de mai. Pour donner satisfaction à l'Impératrice, Duplessis n'avait rien épargné ; il ne prit pas même le temps de faire une copie de son tableau, dont peut-être il n'était pas satisfait. Cette précipitation explique comment ce portrait, non signé et relégué dans un château des environs de Vienne, manque encore dans le catalogue de l'œuvre de Duplessis.

L'impression produite sur Marie-Thérèse par ce portrait tant désiré ne fut pas favorable. Le 1^{er} juin 1775, le baron de Neny, en annonçant à l'ambassadeur que l'Impératrice avait reçu ce portrait, ajoutait « qu'il lui avait paru mauvais, tant pour la ressemblance que pour l'exécution, et qu'Elle espérait que celui du Roi serait travaillé avec plus de soin ». Entre autres choses à reprendre, Marie-Thérèse trouvait le visage de la Reine « trop raccourci et sa parure peu avantageuse ». Le 23 juin, le comte de Mercy répondit :

« J'avais bien prévu que S. M. ne serait pas trop contente du portrait de la Reine ; cependant il a été travaillé par le meilleur peintre, le seul au moins qui ait le plus approché de la vraisemblance de la Reine et, tel qu'est ce portrait, il est inutile de penser à en avoir un meilleur de la main des peintres de ce pays-ci¹. »

Ce portrait est maintenant à Laxenbourg, dans le vieux château, avec celui de Louis XVI du même peintre ; ni l'un ni l'autre ne sont signés ; mais il n'y a pas à hésiter, tous deux sont bien de Duplessis ; la correspondance du baron de Neny avec le comte de Mercy au sujet de ces tableaux, ainsi que leurs mesures ($49\frac{1}{2} \times 39$) ne laissent pas place au doute. En outre, le portrait du Roi est semblable à l'original conservé à Versailles et aux nombreuses répliques qu'en fit Duplessis. Ce portrait de la Reine fut compris, sous le numéro 101, sans nom d'auteur, dans l'Exposition de Marie-Antoinette et son temps faite à Paris en 1894. Tous ceux qui en ont gardé le souvenir peuvent se rendre compte que les critiques de Marie-Thérèse étaient bien fondées. Il est évident que Duplessis s'est trop hâté ; en moins

1. Archives impériales de Vienne : Mercy à Neny.

de deux mois, il a exécuté ce portrait, dont la facture n'est pas, à beaucoup près, aussi soignée que celle de ses autres œuvres du même temps. En outre, préoccupé de représenter aussi fidèlement que



MARIE-ANTOINETTE AU PRINTEMPS DE 1775

Peinture de Duplessis, au château de Laxenbourg.

possible les traits de son modèle, il ne s'est pas montré habile courtisan. Il n'osa sans doute pas faire modifier la coiffure qui était encore, à cette époque, conservée par la Reine ; les cheveux relevés très haut, avec une natte roulée au sommet de la tête, écrasent la figure déjà déprimée par le front. De cette faute de goût il résulte que l'ovale, cependant très allongé, du visage de la Reine paraît trop court. Tout en atténuant la légère saillie des yeux à fleur de tête de

son auguste modèle, Duplessis a laissé voir la lèvre inférieure trop épaisse et le menton un peu fort qui la caractérisaient. On ne doit donc pas s'étonner qu'une mère, aussi éprise de la beauté de sa fille que l'était Marie-Thérèse, ne trouvât pas ce portrait ressemblant.

A Versailles, on supposa sans doute que l'Impératrice, contente d'avoir enfin obtenu le portrait de sa fille, serait moins pressée de recevoir celui de son gendre, car il se passa plus d'une année entre le premier et le second envoi. Cependant, Duplessis avait exposé, avec le plus grand succès au Salon de 1775, c'est-à-dire à la fin de l'été, un beau portrait du Roi. Les *Mémoires secrets* l'appréciaient en ces termes : « En conservant la vérité de la ressemblance, il a donné à la tête un air plus auguste par son attitude noble et imposante. La main passée sous la veste est d'une grande correction ; les étoffes sont d'une couleur vraie¹. » L'approbation du critique du *Mercur* n'est pas moins explicite : « Ce portrait, dit-il, ainsi que ceux de M. Allegrain, sculpteur, et de M. le chevalier Gluck par le même artiste, sont rendus avec une vérité dans la couleur, une fermeté dans la touche et une finesse dans la partie des détails, qui ne laissent rien à désirer. C'est la nature même, mais la nature animée et saisie dans son moment le plus heureux². » L'*Almanach historique* est encore plus élogieux : « Parmi les peintres de portrait, celui qui paraît l'emporter sur ses collègues par le fini le plus gracieux, c'est M. Duplessis... Cet habile homme possède l'art peu commun de varier son pinceau et de saisir la ressemblance. Le portrait de M. le chevalier Gluck, dont la tête est pleine d'expression, en est la preuve... Il est bien d'autres portraits de cet auteur, qui annoncent une connaissance profonde des secrets de l'art. On doit mettre de ce nombre celui de notre auguste monarque, dont la ressemblance a frappé les moins connaisseurs³. »

Ces éloges se retrouvent sous une autre forme dans toutes les brochures d'actualité publiées sur ce Salon ; il n'y a pas la moindre restriction. Cependant Duplessis ne considéra pas son œuvre comme entièrement achevée ; il voulut donner à la copie destinée à l'Impératrice la valeur d'un original ; d'ailleurs il était obligé de réduire son œuvre pour observer les mesures qui lui avaient été imposées pour le portrait de la Reine, dont celui du Roi devait faire le pen-

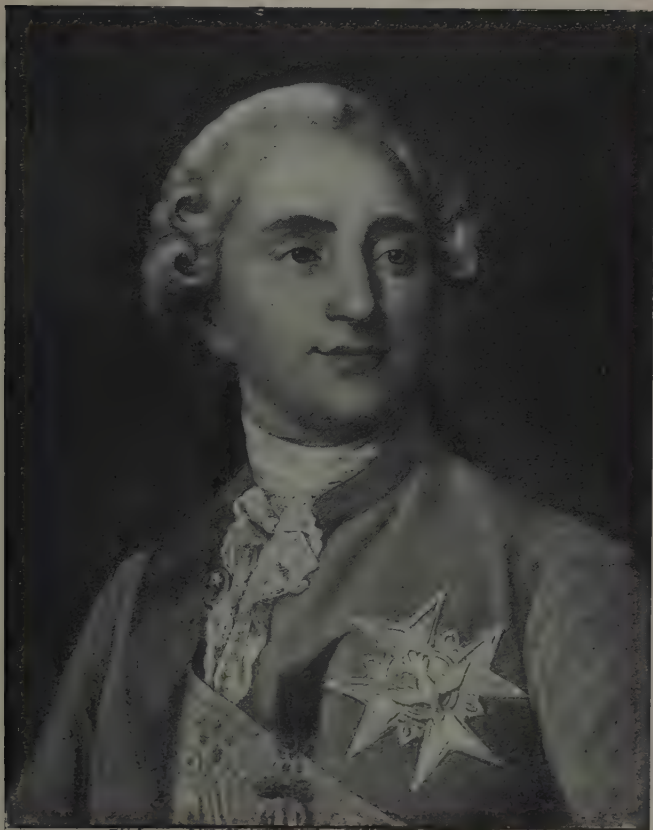
1. *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 208.

2. *Mercur de France*, octobre 1775, p. 194.

3. *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, etc.*, année 1776. Paris, 1776, in-24, p. 96-97.

dant. Ces modifications ne furent pas exécutées avant la fin du printemps de l'année suivante. Le 15 juin 1776, Mercy écrivait au baron Pichler, secrétaire de l'Impératrice, ce qui suit :

« Il y a plus de dix-huit mois que S. M. me fit ordonner de lui procurer



LOUIS XVI EN 1776

Peinture de Duplessis, au château de Laxenbourg.

un portrait bien ressemblant du roi de France, ce qui jusqu'aujourd'hui était resté impossible, parce qu'il n'existait point de portrait original que l'on eût pu faire copier; enfin, le meilleur peintre connu ici, après plus de vingt séances qu'il a obtenues du Roi, est au moment d'achever son portrait et j'en aurai une excellente copie faite par le même peintre, qui se nomme Duplessis¹. »

1. Archives impériales de Vienne.

La copie ne fut remise au comte de Mercy que deux mois plus tard et dans des conditions très singulières, dont cet ambassadeur rendit compte dans une lettre adressée le 17 août 1776 au baron Pichler ; on y trouve des détails fort curieux pour l'histoire de cet important portrait.

« J'ai eu, dit Mercy, l'honneur de vous mander dans le temps que j'étais arrangé avec le peintre Duplessis, pour qu'il me fournît un bon portrait du Roi ; cet artiste, le premier de ce pays-ci dans son genre, mais aussi cher à proportion, avait exigé 50 louis et il avait bien fallu que j'en passasse par là ; maintenant, par la tournure que cela a pris, il pourrait peut-être en coûter plus cher à S. M. et en voici la raison :

« J'avais prié M. le comte d'Angiviller, intendant des Bâtiments et surintendant des Arts et Manufactures du Royaume, d'ordonner à Duplessis de me faire un excellent portrait. Samedi dernier, on m'annonça M. d'Angiviller, qui, en me remettant le portrait du Roi, me dit que du moment que S. M. l'Impératrice avait marqué du désir d'avoir le portrait du Roi, son gendre, il était bien simple que l'on s'empressât de le lui offrir. Il ne me dit point à la vérité que c'était d'ordre du Roi qu'il s'en acquittait, sans doute parce que le portrait est fait sur une mesure que j'avais donnée et que d'ailleurs il aurait fallu plus d'apprêt pour offrir ce portrait directement de la part du Roi, mais il n'en est pas moins certain que c'est par une suite de la volonté de ce monarque que ce portrait m'a été remis. Je sais même qu'il a donné une séance d'une heure et demie au peintre pour achever son ouvrage.

« On le dit parfait comme peinture ; je ne m'y connais pas assez pour en juger ; mais je le trouve fort ressemblant, à cela près que le Roi n'a pas une attitude si gracieuse que celle que lui donne ce portrait. On a pris toutes les précautions pour le bien emballer et j'espère que le courrier le portera en bon état.

« Je ne puis ni ne dois m'ingérer à oser prévoir les intentions de notre auguste souveraine ; mais, à tout événement et pour gagner du temps, je crois de mon devoir d'exposer la remarque suivante. Si S. M. veut purement et simplement faire témoigner au comte d'Angiviller qu'elle lui sait gré de sa démarche, je le lui ferai connaître aussitôt que l'ordre m'en parviendra ; mais si, par un effet de cette grandeur qui caractérise toutes les décisions de S. M., elle pensait à faire un présent, je crois que, vu la charge du comte d'Angiviller, qui dans l'origine a assisté à l'éducation du Roi, qui est resté auprès de lui comme un homme favorisé et de confiance, je crois, dis-je, qu'un présent à faire à un tel personnage ne pourrait guère être sans le portrait de S. M. Ce portrait, placé sur une boîte avec quelques diamants d'entourage, serait un objet de 130 ou 140 louis, c'est-à-dire de 1.200 ou 1.400 florins d'Allemagne et le présent serait très con-

venable, sans passer cette somme. C'est ce dont les ordres de S. M. doivent décider ¹. »

Marie-Thérèse approuva les propositions de son ambassadeur ; pour témoigner sa satisfaction au directeur des Bâtiments du Roi, elle lui fit remettre une tabatière et une bague valant chacune 1500 florins. Ce présent produisit le meilleur effet et le comte de Mercy s'empessa d'en informer sa maîtresse, en lui transmettant l'expression de la gratitude du comte d'Angiviller ; Pichler lui répondit que « S. M. était encore bien plus contente de posséder à la fin le portrait du Roi, après l'avoir demandé à plusieurs reprises à la Reine. »

JULES FLAMMERMONT.

(*La fin prochainement.*)

1. Archives impériales de Vienne.





UNE NOUVELLE FRESQUE DE GHIRLANDAJO A FLORENCE



VASARI, racontant la vie de Domenico Ghirlandajo, rapporte que les premières peintures du maître furent, à l'église Ognissanti de Florence, « ... la *capella de' Vespucci*, dov' è un *Cristo morto ed alcunisanti e sopra (in) un arco una Misericordia*, nella quale è il *ritratto di Amerigo Vespucci che fece le navigazioni dell' Indie* ». Jusqu'à ces jours derniers, on supposait que cette fresque avait été détruite; Bottari

dit que, « lors de la modernisation de la chapelle, en 1616, les peintures de Ghirlandajo furent couvertes de badigeon »; Milanese, dans ses notes sur Vasari, répète le même renseignement.

Or, les récits de Vasari et de Bottari sont tous deux inexacts. Les Vespucci possédaient deux chapelles dans l'église Ognissanti, ainsi qu'un autel, placé à droite quand on entre dans le sanctuaire. C'est sur cet autel, et non dans l'une ou l'autre des chapelles, que les fresques mentionnées par Vasari, la *Déposition de Croix* et la *Miséricorde*, ont été retrouvées.

Il y a un contraste si frappant entre la partie haute et la partie basse qu'on pourrait se demander si toutes deux furent bien peintes pour la place qu'elles occupent et, en cas contraire, quelle est celle qui fut rapportée (d'autres fresques ont été déplacées, on le sait,



DÉPOSITION DE CROIX ET MISÉRICORDE. — FRESQUE DE GHIRLANDAJO

(Église Ognissanti, Florence.)

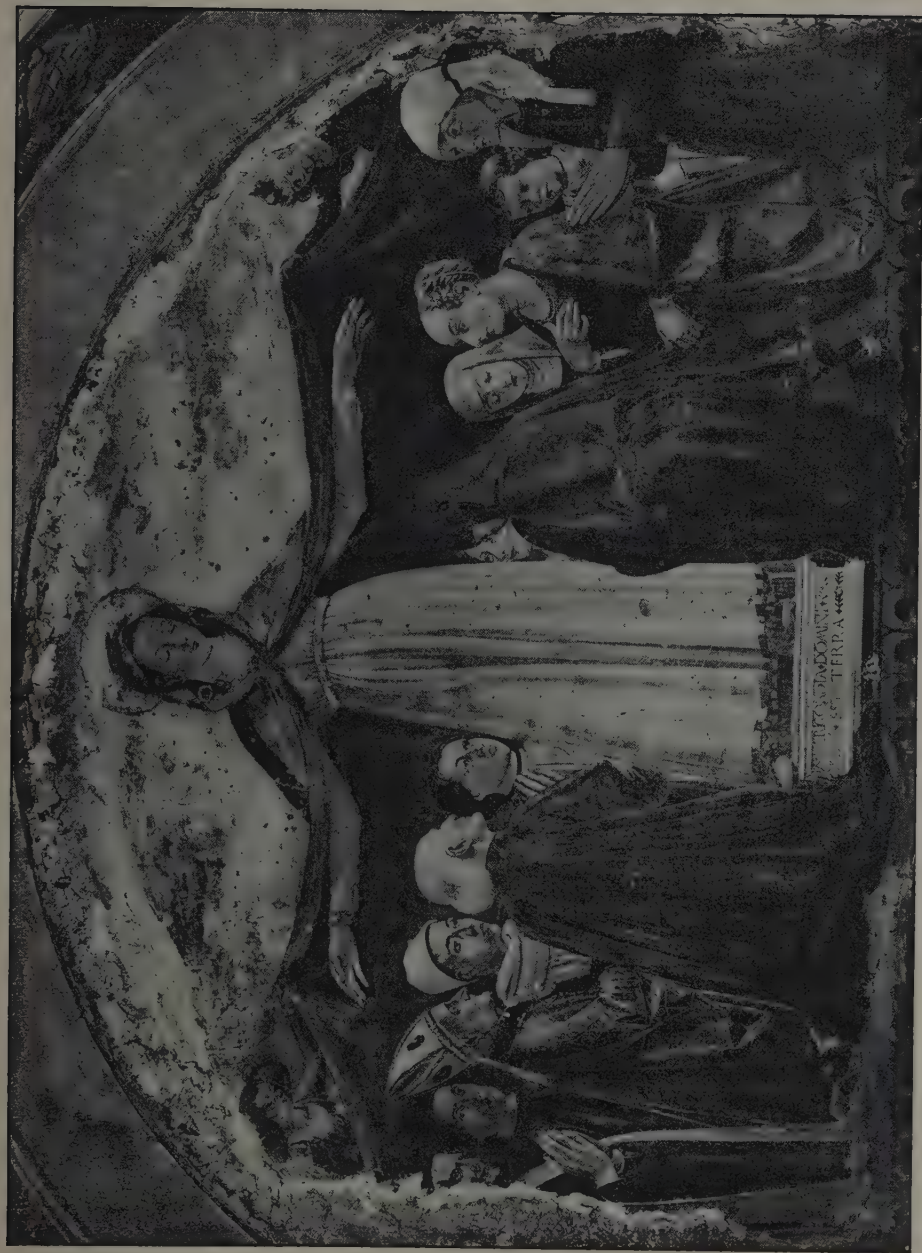
dans l'église). Le paysage qui s'étend en arrière du Calvaire est l'œuvre d'un décorateur de rang inférieur, et certainement de date postérieure à Ghirlandajo. Quoi qu'il en soit, au temps de Vasari, trois quarts de siècle après leur exécution, les deux fresques étaient réunies sur cet autel. Peu de temps après, l'autel fut décoré d'un retable de Matteo Rosselli, représentant *Sainte Élisabeth*, reine de Portugal, et lorsque, il y a quelques jours, on ôta cette dernière peinture, la décoration primitive reparut derrière, intacte.

Intacte ! hélas, non. Au commencement du xvii^e siècle, quand fut édifié le nouvel autel, les deux saints peints placés dans des niches simulées qui flanquaient, à droite et à gauche, la *Déposition de Croix*, furent à moitié détruits par les travaux d'installation de la *Sainte Élisabeth* ; et, à la même époque probablement, la *Miséricorde*, et surtout la fresque inférieure, la *Déposition*, furent considérablement retouchées par une main lourde et inexpérimentée. Mais telles elles étaient quand le nouveau tableau d'autel fut posé, telles elles nous apparaissent aujourd'hui.

Des termes employés par Vasari, aussi bien que de l'aspect évident de l'œuvre même, il résulte que cette fresque dut être exécutée par Ghirlandajo dans sa toute première période, peut-être dès 1472, date de la consécration de l'autel, si on admet que la peinture ait été destinée à cet emplacement. Les analogies que présente le style de la composition avec celui de Cosimo Rosselli, le condisciple de Ghirlandajo dans l'atelier d'Alessio Baldovinetti, sont particulièrement frappantes dans la figure de Joseph d'Arimathie debout derrière le corps du Christ ; mais cette partie inférieure est si repeinte qu'elle ne vaut pas qu'on s'y arrête autrement que pour se demander si elle est entièrement de la main du grand Ghirlandajo, ou si plutôt elle ne doit pas être attribuée à son frère David, hypothèses sur lesquelles nous n'insisterons pas dans l'état présent de nos connaissances.

Au contraire, la partie supérieure, la *lunette*, est une des créations les plus charmantes de l'artiste, peut-être la plus délicate de toutes. Elle n'a malheureusement pas échappé à la main de l'ancien retoucheur ; nous la contemplons cependant dans toute l'exquise finesse du dessin et la fermeté du modelé, presque telle qu'elle sortit de la main de Ghirlandajo. Les couleurs ont un peu perdu, mais sont, en somme, dans un état exceptionnel de bonne conservation.

Une jeune et gracieuse Madone, avec un soupçon de gaucherie naïve dans la pose, est debout au centre de la composition, les bras étendus et abritant sous son manteau, que deux jolis angelôts sou-



LA VIERGE MISERICORDIEUSE ET LA FAMILLE VESPUCE, PAR GHIRLANDAJO

(Fig. 1. Ognissanti, Florence.)

tiennent, une famille groupée à ses pieds. Presque au centre, et le dos tourné vers le spectateur, sont agenouillés un vieillard à cheveux blancs, habillé de rouge, et une femme en costume de veuve, dont la figure nous est entièrement cachée. A gauche : un évêque, un moine, un jeune garçon, les yeux levés, une figure portant la coiffure caractéristique des Florentins. A droite : une femme âgée, une nonne, une fillette et une exquise jeune femme aux cheveux blonds tressés avec des rubans. La tradition tient ces personnages pour des membres de la famille Vespuce et, dans l'opinion du P. Roberto Razzoli, à qui est principalement due la découverte de la fresque, le jeune garçon qui lève les yeux serait le portrait du fameux Améric¹.

Quoi qu'il en soit, au point de vue artistique, notre rôle se borne à annoncer aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* la découverte de cette œuvre charmante, qui, en nous le montrant à ses débuts, nous aide à mieux connaître Domenico Ghirlandajo.

M. L.

1. La chose est possible, quoiqu'il se pose ici un délicat problème d'histoire. La branche de la famille représentée ici est-elle, en effet, bien celle à laquelle appartenait Améric? C'est ce que seuls décideront des documents d'archives.





SABBIONETA

LA PETITE ATHÈNES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

LA GALERIE DES ANTIQUES



Au temps de Vespasien, et longtemps encore après la domination autrichienne qui mit fin au pouvoir des Gonzague à Sabbioneta, on pouvait, grâce à la disposition régulière du plan de la ville et au *cavalcavia* ou pont destiné à relier les divers îlots de constructions, passer du Palais ducal dans la *Galerie des Antiques*, portée sur un double rang de cinquante piliers fermant tout un côté de la vaste place d'Armes où se dresse une statue de Pallas, et rattachée elle-même par un autre pont avec le Casino que nous avons décrit.

Cette Galerie des Antiques est conservée intacte à l'extérieur, sauf, dans l'axe de sa façade, la disparition d'un bel escalier à double révolution donnant accès du sol de la place à la grande et unique salle du premier étage, et, par sa seule construction et ses nobles proportions, elle affecte un aspect grandiose.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 117.

La brique est nue; elle a pour seul ornement un vaste écusson des Gonzague, au cœur même de la façade, au départ de l'escalier; et le monument emprunte surtout son caractère à cette longue suite de hautes arcades ouvertes, qui forment l'ordre inférieur sous lequel pouvait s'abriter le populaire. Le vaste escalier, aujourd'hui supprimé, devait singulièrement ajouter à l'effet de l'ensemble, et la colonne olympique surmontée de la statue de Pallas portée sur un chapiteau de bronze, et placée en premier plan devant la longue perspective ouverte sur la via Julia, présente un aspect digne d'une cité plus étendue. Plusieurs circonstances expliquent les dimensions de cette galerie, qui surprend si l'on songe aux moyens d'un prince dont le domaine était si restreint et aux tendances d'une population vouée surtout aux occupations rurales. La famille des Gonzague a toujours eu le goût de la statuaire, de la numismatique et de la glyptique. Amateur sans scrupules, le père du duc Vespasien, à vingt-six ans colonel d'un régiment italien, entré à la suite du connétable de Bourbon dans la Ville éternelle, avait, comme part du butin, jeté son dévolu sur les chefs-d'œuvre de marbre et de bronze, dont il devait faire le fonds premier de sa collection d'antiques. De Gian Francesco, son grand-oncle, fils de Louis II et chef de la branche des princes de Bozzolo et de Sabbioneta, Vespasien avait encore hérité la précieuse collection de marbres et de gemmes que le protecteur du sculpteur et médailleur mantouan, l'Antico, avait léguée à ce dernier. Enfin, les héritages des Colonna et celui de sa tante, la belle Julia Gonzague, avaient ajouté à ses collections d'antiquités. Ainsi riche de ce premier fonds, le duc s'était appliqué à l'augmenter; les livres de raison constatent une dépense personnelle de douze mille livres impériales pour les médailles, de trois mille écus d'or pour un seul envoi de Rome consistant en bustes d'origine grecque et romaine. Un médecin fameux de la région, Marcello Donati, était son pourvoyeur et lui *rabattait* les pièces importantes; six de ses plus beaux antiques lui avaient été présentés par Donati au prix de quatre cents écus d'or, et un de ses peintres de cour, Julio Ruboni, était son voyageur spécial à la recherche d'acquisitions nouvelles.

Aujourd'hui, l'intérieur de la galerie est complètement vide; les murailles sont lisses de la base au faite, les baies sont même dépourvues de leurs clôtures. Si l'on s'arrête au seuil, l'aspect est saisissant; la perspective des poutrelles parallèles du plafond, qui vont se rapprochant jusqu'à se confondre au point de fuite, double la lon-

gueur, qui mesure près de cent mètres; une seule saillie, celle que projette de cinq en cinq panneaux une console dégarnie destinée à porter un buste au-dessus d'un médaillon, scande seule cette profonde perspective en l'exagérant. Les décorateurs, en raison de la destination qui prescrivait de laisser libre le plus grand espace possible



SABBIONETA. — PERSPECTIVE DE LA GALERIE DES ANTIQUES

(D'après un croquis de M. Ch. Yriarte.)

pour disposer, au centre et le long des murailles, les marbres, sarcophages, bas-reliefs, statues et bustes, avaient renoncé à toute autre décoration sculpturale et adopté, comme système de revêtement décoratif, des encadrements de fenêtres d'un caractère monumental : des entablements couronnés de consoles renversées supportant des figures allégoriques aux raccourcis audacieux peintes à fresque en trompe-l'œil, et, entre chacune des baies, deux colonnes encadrant un vaste bouclier. Au-dessus des baies, des cartouches simulés renferment des vues de villes : Naples, Rome, Florence, Gènes, Constan-

tinople, Venise, Aix, Anvers, etc., sans oublier Sabbioneta et Mirandola. Toute cette décoration, exécutée avec une *maestria* digne de l'époque, mais qui, par l'excellence même de sa brillante exécution, devait plutôt nuire aux antiques et distraire les regards, est désormais voilée, quoique très perceptible. Une lettre du mois d'octobre 1577, adressée par le gouverneur de Sabbioneta, Ottavio Visconti, qui rend compte des travaux à Vespasien, à ce moment dans sa vice-royauté de Valence, donne quelques détails sur l'exécution de cet ensemble, dû à un artiste nommé Pietro Martire Pesenti de Sabbioneta, qui était à la fois architecte, peintre et stucateur, et s'aidait de deux collaborateurs, les deux frères Giovanni et Cherubini Alberti de San Sepolcro, spécialement occupés à peindre les vues de villes, les fleurs et le paysage.

Quelle idée pouvons-nous nous faire de l'importance de cette collection de marbres antiques, que les historiens nous représentent comme la cinquième de l'Italie à la fin du xvi^e siècle, et que l'historien Racheli estime avoir compté trois mille statues, bustes et bas-reliefs? Les spécialistes ne nous semblent pas avoir élucidé la question; Labus, Millin, Carli l'ont effleurée; ce serait une tâche utile, mais rude à accomplir, que celle de retrouver à Mantoue, à Cattai, à Vienne et dans les divers musées d'Europe, ces *membra disjecta*.

Nous avons vainement cherché dans les mémoires et les manuscrits laissés par les voyageurs un récit *de visu* d'historien ou d'archéologue qui fût contemporain du fondateur, ou tout au moins antérieur au siège de Mantoue (1627-30) ou à la prise de possession par l'Autriche (1708). C'est à la suite de ces événements qu'eut lieu le premier démembrement de cette collection, en 1773 et 1774, sous le règne de Marie-Thérèse; le duché ayant été incorporé à l'empire, la souveraine décréta la fondation d'un musée d'antiquités à Mantoue et le transport de la galerie de Sabbioneta à la métropole. Les citoyens indignés, déjà frappés par la chute de la dynastie des Gonzague, cernèrent les commissaires et s'opposèrent à l'enlèvement des objets; on dut surseoir, mais il fallut bientôt céder à la force. Il est constant que les archives ont dû conserver trace de cette opération, et sans doute on avait rédigé des inventaires ou des catalogues. Millin assure que ces documents ont péri; ce n'est que par des notes trouvées dans les papiers de Carli, conservés à la bibliothèque de Sienne, qu'on a pu établir l'identité de quelques-uns des marbres de Sabbioneta classés aujourd'hui à Mantoue, où d'ailleurs tout n'était pas

resté intact en 1797, quoique le traité de Vienne eût forcé les Français à restituer certains marbres enlevés. En 1880, un jeune archéologue allemand, M. Hans Dütschke, s'est proposé d'étudier la question sur place ; il n'a pu que conclure à un procès-verbal de carence. Le *Museo di Mantova illustrato*, de Labus, représente, comme venant de



Phot. de M. Cugnet.

SABBIONETA. — PALAIS DUCAL : PLAFOND DE LA SALLE DU CONSEIL

Sabbioneta : le bas-relief des *Travaux d'Hercule*, marbre de Paros, très élégant ouvrage grec ; le *Faune jouant de la flûte*, un *Cupidon*, une belle statue d'*Apollon*, deux *Melpomène*, un remarquable *Aristote* et un *Alexandre jeune*, une *Impératrice Valeria*, et nombre de vases grecs. De son côté, le laborieux président de l'Académie de Virgile, auteur du guide *Mantoue et ses monuments*, M. Gian Battista Intra, signale comme provenant de la même source : le même *Apollon*, le même *Faune*, plus une *Vénus pudique*, un petit *Mercure*, un

buste d'*Euripide* (qui a passé longtemps pour un Virgile), et toute une série de bustes, Homère, Cicéron, les Césars, et enfin le bas-relief des *Travaux d'Hercule*, déjà signalé par Labus.

LES PLAFONDS.

Les appartements privés et les salles des palais de Sabbioneta présentent une suite peut-être unique de plafonds sculptés en bois, dorés à plein ou rehaussés de peinture, qui se caractérisent par le relief saillant, la hardiesse du travail et la variété du parti pris. Le Palais ducal, à lui seul, compte vingt plafonds variés de forme, tous en bois, pris dans la masse la plupart du temps, sans aucune pièce rapportée. On sait que la Reggia des ducs de Mantoue offre, avec les *soffitti* du Palais ducal de Venise, les exemples les plus élégants et les plus riches de toute l'Italie. Sabbioneta n'a rien emprunté à Mantoue à ce point de vue ; c'est bien l'art du sculpteur *huchier* qui est là en action, et sa hardiesse à faire surplomber des figures n'a d'égale que la fantaisie de sa composition. Il y aurait là toute une étude à faire : nous nous bornons à deux exemples pris dans la salle de la Magistrature du Palais ducal. Aucun des documents, manuscrits ou imprimés, que nous avons compulsés pour cette étude, ne nous a révélé un nom d'artiste ; mais il est évident qu'il y a connexité entre l'exécution des douze statues de la salle des Équestres du palais et l'exécution des plafonds. Tandis qu'au Casino tous les *soffitti* sont en stuc, tous ceux du Palais ducal sont en bois comme les équestres, et une même escouade de coupeurs de bois a dû opérer à Sabbioneta, sous les ordres de quelque artiste aux facultés multiples qui fournissait les maquettes.

LE TOMBEAU DE VESPASIEN GONZAGUE

Comme il avait eu le souci de la vie, Vespasien, en songeant à la mort, avait médité son attitude en face de la postérité. Le 23 juin 1591, il avait ainsi rédigé son testament et pourvu à sa sépulture :

« Je veux, j'ordonne et je commande qu'on m'ensevelisse dans l'église de l'Incoronata dell' Ordine dei Servi, avec la pompe funèbre que ma fille et héritière jugera digne de déployer dans ladite église où je choisis mon tombeau. Dans ce but, j'exige qu'elle soit tenue d'y faire construire un sépulcre de marbre où reposeront mes cendres, et qu'elle dépense pour sa construction et son ornementation la

somme de mille cinq cents écus d'or, en dehors du prix des marbres nécessaires pour la sépulture, que j'ai fait venir de Rome à ce dessein. Pendant le temps nécessaire à l'érection dudit monument, mon corps sera déposé dans ladite église. *P'exige, en outre, qu'au lieu de ma sépulture, on porte ma statue de bronze, actuellement dressée sur la place de Sabbioneta*, et je veux encore que ma fille et héritière dé-



Phot. de M. Cugnet.

SABBIONETA. — PALAIS DUCAL PLAFOND DE LA PRÉTURE

pense en surplus deux mille cinq cents écus, employés à orner la susdite église. »

L'Incoronata, fondation de Vespasien, située à la porte même du Palais ducal, était la chapelle privée ; l'intérieur subsiste encore et affecte un plan octogonal ; mais l'addition, très postérieure, d'un atrium à colonnes surmonté d'un fronton, en a changé le caractère de la face extérieure. Vendue à vil prix par le Domaine, la chapelle fut adjugée, le 18 décembre 1826, à un riche habitant de Sabbioneta, Leone Forti, de religion juive, qui en fit hommage à la fabrique. La petite cité comptait alors une colonie israélite très importante, ce qui

explique le développement qu'avait pris, à la fin du xvi^e siècle, son imprimerie hébraïque très renommée, la troisième de l'Italie.

Vespasien, âgé de cinquante-neuf ans, deux mois et deux jours, rendit le dernier soupir le 27 février 1591, laissant retomber sa tête sur l'oreiller en murmurant ces mots : « Me voilà guéri ! » Sa fille Isabelle, née de sa seconde femme Anne d'Aragon, descendante d'un frère de Ferdinand le Catholique, mariée à Louis Caraffa, prince de Stigliano, exauça ses derniers vœux avec respect et magnificence. Gian Battista della Porta eut la tâche de mettre en œuvre les matériaux les plus rares rassemblés par Vespasien, blocs de rouge de Sienne, jaune et vert antiques, brocatelles d'Espagne, relevés par des bases, des chapiteaux et des entablements de Carrare. Le sculpteur-architecte conçut un monument d'ensemble, dressant la statue de bronze du duc entre *La Justice* et *La Force*, dues à son propre ciseau, dans un édicule portant au fronton les armes du duc entourées du collier de la Toison d'or, et flanqué de deux colonnes de serpent. Le sarcophage, surmonté du casque de bronze, avec son socle orné de lourds anneaux, forme une base monumentale à cet ensemble, qui se trouve encadré dans un arc profond, de la plus noble proportion.

Les historiens de Vespasien ne nous ont point indiqué le nom de l'architecte de ce beau sépulcre, dont l'état de conservation est irréprochable ; mais une allusion que nous trouvons dans une lettre écrite en cette même année 1591 par le cardinal Scipion Gonzague au duc de Mantoue, lettre publiée par le laborieux et regretté Bertolotti, archiviste du dépôt des papiers d'État de Rome et de celui de Mantoue, nous en a révélé l'auteur¹. Scipion avait connu Girolamo della Porta à Rome, et, comme ce dernier se rendait justement en Lombardie, appelé par le prince de Stigliano, il avait pourvu l'artiste de lettres de recommandation pour la cour de Mantoue. Della Porta s'était entremis pour la recherche des marbres antiques, dont le cardinal était grand amateur ; après avoir parlé, dans sa lettre d'introduction, de deux statues que le sculpteur l'avait mis à même d'acquérir, le cardinal le représente comme « *persona molto intendente d'architettura e di statue chiamato dal signor principe di Stigliano per la sepoltura del signor duca di Sabbioneta, che sia in cielo !...* » il fait ainsi comprendre à son parent que cet artiste souhaiterait vivement d'être attaché à sa maison.

1. *Artisti in relazione col li Gonzaga signori di Mantova*, par Bertoni. Modena, Vincenzi e nepoti, 1883.



Gusman, sc.

IMP. DRAEGER, PARIS

VESPASIEN GONZAGUE, PAR LEONE LEONI
(Sabbioneta)

Gazette des Beaux-Arts

La statue de bronze de Vespasien porte à sa base le nom de Leone Leoni ; nous la regardons comme le chef-d'œuvre de l'élève de Michel-Ange, sculpteur attiré de Charles-Quint et de Philippe II. Le point de contact entre l'artiste et le prince est tout indiqué : le duc a passé près de vingt années en Espagne, où il a coudoyé Leone Leoni, et son palais de Sabbioneta contenait, entre autres bustes de la main du maître, celui du duc d'Albe, qui ornait la salle de ce nom. C'est en 1588 que la statue de Vespasien avait été dressée sur la colonne de la place Ducale. Au premier abord, en jetant les yeux sur cette colonne trapue, restée vide, on devine, à l'évasement du tailloir de son chapiteau, que la statue absente devait être celle d'un personnage assis ; et si le testament de Vespasien, qui exprime le vœu de la translation du monument, nous était resté inconnu, la forme du socle de la statue même qui, à l'Incoronata, déborde de la niche où l'a placée della Porta, nous eût indiqué son appropriation après coup. L'œuvre devait être célèbre du temps de Leoni ; Vasari, qui a cité le buste du duc d'Albe à Sabbioneta, reste cependant muet à son sujet ; mais Vasari voyageait peu ; de nos jours l'auteur de *Benvenuto Cellini* et de *Leone Leoni*, deux biographies si riches en illustrations et si documentées, n'a pas connu l'existence de ce bronze superbe¹.

La statue de Vespasien est là, magnifiquement encadrée par della Porta ; par sa tournure héroïque, par la fermeté et l'ampleur de son exécution, elle devra prendre sa place au premier rang du catalogue des œuvres du sculpteur de Charles-Quint, ce collectionneur passionné qui nous a conservé plus de cent dessins de Léonard et de Michel-Ange, aujourd'hui classés dans les collections de la Reine au château de Windsor. Le geste du bras droit, dont la main largement ouverte semble ordonner à la ville qu'il fonde de s'élever, est un trait de génie ; du même coup, par ce simple mouvement, le sculpteur a trouvé la silhouette de sa statue et exprimé la vertu dominante de son modèle, obéissant ainsi à la grande loi de la statuaire. Le Vespasien de bronze porte d'ailleurs la marque d'une lointaine parenté et d'une sublime influence ; en le contemplant pour la première fois dans cette église déserte, perdue dans la province lombarde, le voyageur ne peut bannir le souvenir du Julien de la chapelle des Médicis.

1. *Leone Leoni, sa vie, son œuvre*, par Eugène Plon ; Plon et Nourrit, éditeurs. L'auteur et éditeur regretté, lorsque nous lui avons communiqué le bronze, se proposait de publier un appendice à son ouvrage, où il voulait rendre leur état-civil à quelques autres œuvres moins importantes du maître restées inconnues.

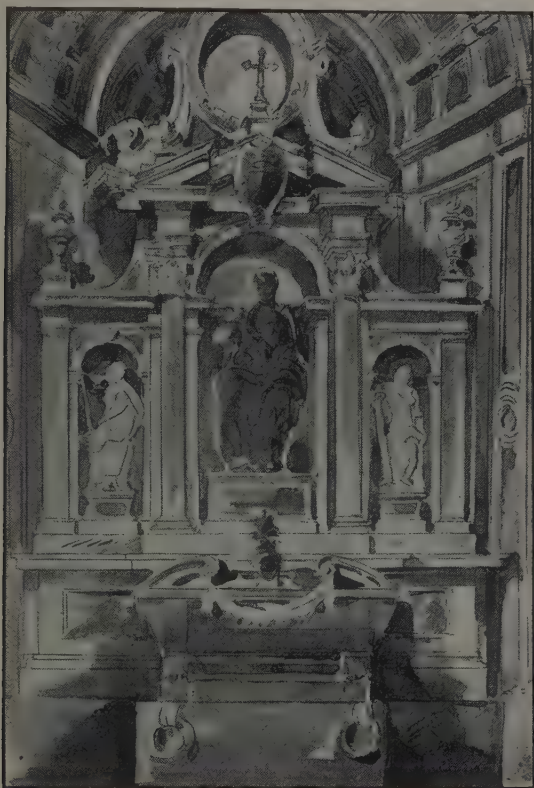
LES ARTISTES DE SABBIONETA

A quel groupe d'artistes, à quelles écoles rattacherons-nous les collaborateurs de Vespasien à Sabbioneta ?

Bon ingénieur militaire, comme les Frédéric d'Urbain et les Sigismond Malatesta, le duc avait conçu lui-même son plan général, s'aidant des conseils de Girolamo Cattaneo de Novare, chargé de l'exécution. La ville de Novare, de tout temps, fut renommée pour ses ingénieurs ; Bartolino de Novare, le constructeur du Palazzo Rosso des Este à Ferrare, et du Castello Vecchio des Gonzague à Mantoue, avait fondé là son école ; Cattaneo passa le premier, planta la ville et ne revint plus que pour dessiner les deux portes, la Victoire et l'Impériale, monuments fort simples, empreints de la lourdeur qu'ont les œuvres du génie militaire, mais non dénués d'une certaine grandeur. Ce Cattaneo avait continué le *De Re militari* de Roberto Valturio, et publié en 1574, à Venise, des *Discours sur la théorie et la pratique de la construction des citadelles*. La part du Scamozzi à Sabbioneta se restreint à l'érection du Théâtre à l'antique.

Le nom de Bernardino Campi est celui qui domine dans la décoration picturale : enfant de Crémone, né en 1522 d'un certain Pietro Orefice, il mourut en 1590, à Reggio, au moment où il peignait une chapelle dans l'église de San Prospero. Ce Bernardino Campi n'a de commun que le nom avec la famille des trois frères Campi de Crémone, Giulio, Antonio et Vincenzo, l'honneur de leur ville natale. Bernardino cependant a suivi les leçons de Giulio, le plus célèbre des trois frères, fils d'un Galeazzo, qui était aussi peintre de mérite. Venu très jeune à Mantoue, sous Frédéric II, fils d'Isabelle d'Este, alors que Jules Romain était en pleine activité, Bernardino travailla sous ses ordres et reçut l'hospitalité chez Hippolyte Costa. Titien ayant eu de Frédéric II la commande des douze Césars destinés à décorer une des salles de la Reggia, et n'en ayant livré que onze, Bernardino compléta la série. C'était le moment où, à Crémone, allait s'élever sur l'ancien sanctuaire témoin de l'union de François Sforza et de Bianca Visconti le temple et le couvent de Saint-Sigismond-hors-les-Murs ; un concours était ouvert, dont les plus illustres des peintres de la cathédrale de Crémone, Boccacino, Licinio, Gatti, étaient les juges ; Bernardino Campi obtint la palme et eut, pour sa part, l'une des chapelles les plus importantes, celle de San Giacomo et de San Filippo. Pendant dix années, à Saint-Marc de Milan, à la Chartreuse de Pavie, à Sainte-Agathe de Crémone, Campi exerça son art de dé-

corateur, tout en se révélant comme un des brillants portraitistes de son temps ; et les plus grands noms de la Lombardie, princes, soldats, gouverneurs, savants et hauts personnages, figurent dans la liste de ses modèles. La réputation de l'artiste était à son apogée lorsqu'il



SABBIONETA. — LE TOMBEAU DE VESPASIEN GONZAGUE

(D'après un croquis de M. Ch. Yriarte.)

accepta de s'attacher au duc Vespasien, de fonder une école à Sabbioneta afin d'y compléter les diverses académies, universités et collèges, et de diriger la décoration des derniers édifices de la petite capitale. Le jour où il quitta le service de Vespasien, celui-ci lui laissa entre les mains un témoignage de satisfaction conçu en ces termes : « Le magnifique Bernardino Campi nous ayant déjà servi dans notre cité de Sabbioneta, où il a peint notre Casino à fresque, et nous ayant pleinement satisfait, non seulement nous-même, mais

d'autres qui s'y entendent mieux dans cet art et l'estiment comme un peintre hors ligne..., ces œuvres achevées, nous voulons lui en témoigner toute notre estime et notre reconnaissance...¹ »

Alberto Cavalli est un des premiers venus à Crémone. Peintre et stucateur, son nom se rattache à l'exécution de la petite Galerie des Ancêtres du Palais ducal, où il a modelé tous les grands médaillons de stuc sur fond d'azur, des princes et princesses de la famille. Le plafond peint, *Le Char d'Apollon*, est aussi son œuvre. Pasquale Codde, secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts de Mantoue, dans ses *Memorie biografiche*, le réclame comme appartenant à l'école de Mantoue, et, collaborateur de Jules Romain à la Reggia et au palais du T, il le fait naître dans la capitale même des Gonzague. On prête à ce Cavalli nombre de fresques exécutées sur des façades de maisons, mais les traces de ces peintures sont vagues, indécises et ont presque toutes disparu sous des badigeons successifs. Un certain Michel Angelo Veronese aurait été l'auteur de celles, décrites dans des documents contemporains, qui couvraient la façade du Palais ducal du côté de la place.

Trois frères, du nom de Martire, Pietro, Martino et Giovanni Paolo, fils d'un Galeazzo Martire, peintre et sculpteur sur bois, ont été les collaborateurs de Campi au Casino du *Giardino*. Cités dans Lanzi et Volta, Pasquale Codde les réclame aussi comme Mantouans. Pietro a été chargé de remettre en état les fameuses peintures de la grande nef de la cathédrale de Crémone; décorateur et architecte, il a eu la commande de *L'Entrée de l'archiduc Rodolphe à Crémone*. Le frère, Martino, est fondeur, orfèvre et médailleur; le trésor de la cathédrale de Crémone possède de précieux reliquaires signés de son nom.

Giovanni et Cherubino Alberti sont de San Sepolcro; ils ont travaillé sept mois de suite dans le *Giardino*; l'un d'eux s'enfuit la nuit, après des discussions avec le *proto-maestro*; et quand celui-ci le dénonça au prince, Vespasien, qui comprenait les artistes et leur était indulgent, répondit avec bonhomie: « Laissez faire; avec les artistes, gens de fantaisie, il faut toujours s'attendre à voir un beau jour tourner leur cervelle... » Les trois Alberti excellaient dans la décoration, et Cherubino exécuta celle des plafonds de la salle des armoiries du *Giardino*.

1. *Discorso di Alessandro Larno intorno alla scoltura e pittura*, par Cristoforo Draconi. Brera, Milan, 1584.

Giovanni da Villa, Fiamengo, né à Bruxelles, aurait eu pour spécialité le paysage; il mourut en 1562, près de Sabbioneta, emporté par un tourbillon en se baignant dans l'Ollio; le prince, qui l'aimait beaucoup, lui a consacré dans l'église Majeure, dont la décoration, d'une extrême fraîcheur et d'une admirable conservation, est un chef-d'œuvre de l'art baroque, une pierre tombale avec cette inscription : « *Joanni a Villa Brabanto Bruzellensi juveni, inter sui seculi egregio, Ollii fluminis vorticibus absumpto, Vespasianus Dominus posuit* M. D. L. XII. »

Le Fornaretto Mantovano s'appelait, de son nom, Bonaï; Campi, avec lequel il s'est entendu pour la décoration de trois salles du *Giardino*, lui a donné son brevet d'habileté dans la lettre qu'il a adressée au prince, lorsqu'on l'appela comme collaborateur. C'est un artiste multiple; ses *grotteschi* sont de premier ordre; il modèle, il sculpte, il manie le pinceau, et Campi a déclaré l'avoir vu peindre aux Procuraties neuves de Venise, ayant le pas sur tout un groupe d'artistes distingués. Son nom indique sa provenance : il est donc aussi de la région. Pasquale Codde, si en éveil lorsqu'il s'agit d'ajouter un nom à la liste des artistes mantouans, ne l'a cependant pas fait figurer dans ses *Memorie biografiche*.

Nous lisons encore dans le testament de Vespasien les noms de trois artistes familiers de sa cour : Camillo Ballino, peintre décorateur, qui reçoit un souvenir; Giovanni Antonio Rivolti, qui était pensionnaire et probablement peintre à tout faire, et Giulio Ruboni. Ce dernier était quelque peu archéologue et semble avoir eu « du flair »; il a contribué, par ses achats directs, à la formation de la Galerie des Antiques du duc. Dévoué aux Gonzague et connu des princes de cette famille, il exerce auprès d'eux, de 1555 à 1580; on trouve son nom dans les livres de raison de la cour de Mantoue sous Frédéric II, cinquième marquis et premier duc. Il a travaillé aux villas de Goito et de Rovere, et a continué sous Guillaume, le successeur de Frédéric. Ruboni a aussi pris part à des travaux décoratifs à Casatico, dans le palais du prince de Castiglione Gonzague. Il semble avoir eu pour spécialité les frises avec figures, fleurs et armoiries; Bertolotti donne sur lui quelques documents qui permettent de le suivre dans le milieu où il a évolué.

A part Leone Leoni, dont la personnalité n'a pas besoin d'être définie, le sculpteur, à Sabbioneta, se confond souvent avec le peintre : c'est un fait constant dans la région. On est étonné, à Crémone, de constater que nombre des grands artistes qui ont décoré les édifices

et couvert les monuments de fresques, à ce point qu'il y a pléthore et que l'abondance nuit souvent à l'effet architectural, ont pratiqué avec succès les deux arts. Giulio Campi, le maître qui compte vingt-deux grandes fresques dans les seules églises de la ville, est architecte et sculpteur en *plastica de terra cotta*, tandis qu'à l'autel de San Michele de la cathédrale de Crémone il élève un vrai monument compliqué d'architecture et de sculpture. Son frère, Antonio, est peintre, architecte, sculpteur et écrivain distingué ; dans une seule église de Crémone, où il a prodigué ses fresques, on compte vingt statues de *stuc* plus grandes que nature de sa propre main. C'est la suite de l'influence exercée par le séjour à Mantoue, sous Frédéric II, de Jules Romain qui formait ses élèves (et Giulio Campi est du nombre) à l'architecture, à la peinture et à la plastique : « Il les voulait ornemanistes, habiles à diriger et à exécuter toutes les parties d'un travail important et de genre multiple, ce qui contribue singulièrement à l'unité et, par conséquent, à la beauté¹. » C'est aussi le cas de cet Alberto Cavalli qui modèle les portraits des Gonzague et peint le plafond de la Galerie des Ancêtres de Sabbioneta, de sorte qu'il est difficile de faire exactement ici la part de chacun.

Un autre artiste qui s'impose, mais dont on ne peut constater la valeur exacte que dans les collections de monnaies, de coins et de médailles, est Andrea Cavalli, dont on trouve le nom gravé sur des morceaux de bronze, bases, chapiteaux et fragments divers, chefs-d'œuvre d'ornementation et de fonte. Andrea appartient à cette grande famille des Cavalli de Viadana, sculpteurs, médailleurs et fondeurs célèbres de pères en fils. Marco Cavalli est le plus renommé ; M. Schneider, de Vienne, a mis en lumière sa personnalité en lui attribuant l'exécution du merveilleux buste de Mantegna, encastré dans la chapelle de San Andrea, jusqu'ici donné à Sperandio. L'exactitude du fait est acquise désormais par le rapprochement qu'on a fait, au musée de Berlin, avec le buste de Battista Spagnuoli, indubitablement de la main de Cavalli. Gian Battista Cavalli, son fils, *intagliatore dei conii*, fut directeur de la Monnaie de Mantoue, sous Frédéric II Gonzague ; il habitait Pomponesco et était par conséquent sujet de Vespasien. Andrea Cavalli, celui dont il s'agit ici, à la solde du duc de Sabbioneta, et directeur de sa Monnaie, a fondu pour lui des canons qui sont des œuvres d'art, et tout le bronze mis en œuvre de 1555 à 1590 à Sabbioneta, sort de ses ateliers. Nous avons dit que tous les Gonzague, soigneux de leur illustration personnelle, ont eu le goût

1. Lanzi, *Storia Pittorica* : Giulio Campi.

de la médaille ; nombre d'entre eux ont formé des collections de ce genre ; la *Zecca*, chez eux, était un monument privilégié, et Vespasien, dans la mesure de ses moyens, les a dépassés par sa sollicitude. Jean-François, quatrième marquis de Mantoue, époux d'Isabelle d'Este, avait installé sa Monnaie dans sa petite résidence privée de la Pusterla ou de Saint-Sébastien, qui existe encore, et dont nous avons relevé la décoration, inspirée de Mantegna. Vespasien, lui, entre deux batailles, travaillait avec Andrea Cavalli, examinait ses coins, assistait à la frappe, pesait ses pièces et les éprouvait ; il les voulait uniformes et loyales : aussi la monnaie de Sabbioneta était-elle recherchée dans toute l'Italie à cause de sa beauté et de la sincérité de l'alliage. Guido Antonio Zanetti de Bologne cite avec éloges la monnaie de Sabbioneta dans sa *Raccolta delle Zecche d'Italia*. Le chapiteau et la base de bronze de la colonne sur la place Ducale, ainsi que ceux de la colonne olympique de la place d'Armes que surmonte, nous l'avons dit, une statue de Pallas mutilée, sont d'Andrea Cavalli. Cette dernière porte, gravée dans le bronze, l'inscription : ANDREAS CABALLUS FECIT. MDLXXXIII.

Nous ne dirons rien de plus du sculpteur Leone Leoni ; en dehors de la statue de bronze désormais placée sur le tombeau de Vespasien, on ne conserve de lui dans la ville que des fragments d'un *tempietto* de bronze où son nom est gravé. Le buste du duc d'Albe et ceux qui décoraient le Palais ducal et le Casino ont disparu.

En réalité, ce nom de « Petite Athènes », décerné par des chroniqueurs qui écrivaient l'histoire sous l'œil du prince, sent l'exagération habituelle aux panégyristes ; mais ici l'intérêt s'augmente de l'unité, de la nouveauté du sujet, et de l'attrait qu'exerce sur l'esprit la rencontre, au détour d'un chemin peu frayé, d'une petite cité embaumée dans sa forme primitive, vivante encore, condamnée à végéter par son justaucorps de fortifications indestructibles. A Mantoue, à Crémone, à Milan, aux bibliothèques et aux archives, dans la mémoire aussi de quelques doux vieillards pleins d'érudition, prêts à répondre avec bonté aux questions des voyageurs « qui s'inquiètent de la blancheur des marbres », se trouvent les témoignages qui permettent une restitution sincère. Au point de vue de la culture intellectuelle et de l'histoire locale, que nous avons traitée ailleurs, l'étude de Sabbioneta fournissait une preuve de plus des bienfaits d'une décentralisation qui faisait de chacune de ces petites principautés de l'Italie des foyers de civilisation ; au point de vue de l'art,

elle avait encore son utilité et son attrait. La vie, l'esprit qui animaient les grands centres, rayonnaient bien au delà des cités souveraines; un prince mécène, en morcelant volontairement ses États, comme l'avait fait Louis II, le protecteur de Mantegna et de l'Alberti, engendrait à son tour de nouveaux mécènes, et chaque rameau de la grande tige devenait tige à son tour.

CHARLES YRIARTE





LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(DEUXIÈME ARTICLE¹)

LES ORIGINES DU CAMÉE

III



1 L'on entend par *camée* une agate à plusieurs couches superposées, gravée en relief et dans laquelle l'artiste s'est efforcé de tirer parti des nuances polychromes et naturelles de la gemme pour produire certains effets de second ou d'arrière-plan comme dans la peinture, ce genre de travail — ainsi que nous le verrons bientôt — n'a commencé à être pratiqué que chez les Grecs et assez tardivement.

Mais si le camée est simplement une gemme plus ou moins translucide ou opaque, indifféremment monochrome ou polychrome, sur laquelle l'artiste a gravé un sujet en relief ou en ronde bosse, sans tenir compte des couches stratifiées que la nature présente accidentellement sous son outil, l'antiquité égyptienne a su en produire abondamment dès le temps des premières dynasties pharaoniques.

Rien de plus répandu, en effet, dans nos musées, que ces statuettes d'animaux divins, bœufs, lions, chats, hippopotames, grenouilles, ibis, ou ces amulettes et symboles religieux, en pierres dures aussi bien qu'en verre ou en porcelaine, qu'on ramasse dans

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIX, p. 27.

les tombeaux ou le sable des nécropoles de la vallée du Nil, et parmi lesquels domine le scarabée, emblème de l'immortalité. La base de ce charmant porte-bonheur étant destinée à servir de cachet, on y gravait en creux un type ou une inscription hiéroglyphique; mais le corps et la carapace de l'animal étaient traités à la façon des camées, c'est-à-dire en relief. D'aucuns, en cornaline, en lapis-lazuli, en jaspe, en turquoise, en serpentine, sont exécutés avec une habileté technique qui étonne, un souci de l'exactitude réaliste, une science anatomique qui en font de vrais bijoux, dignes d'être contemplés à la loupe¹. Eh bien, c'est dans ce petit animal symbolique, si populaire et si répandu, non seulement en Égypte, mais dans tout l'Orient, que nous devons chercher l'origine du camée.

Des bords du Nil, l'usage du scarabée-amulette s'était propagé de bonne heure en Palestine et en Phénicie. A leur tour, les actives relations de la Grèce avec l'Égypte, Chypre et l'Orient, durant la période homérique et surtout plus tard, à la suite des invasions doriennes, introduisirent le scarabée sur les bords de la mer Égée, tandis que les Phéniciens le faisaient connaître aux Étrusques. Les pierres gravées recueillies en si grande quantité dans les nécropoles de l'Étrurie ou des contrées helléniques, et qu'on peut dater d'avant les guerres médiques, sont presque exclusivement des scarabées et des scarabéoïdes. Comme en Égypte, ces gemmes servaient à la fois d'ornement personnel et de cachet; on les portait en colliers, en bagues, en bracelets, et nous les rencontrons parfois enchâssées dans d'élégantes montures en or. Un auteur dramatique athénien du iv^e siècle avant notre ère, Antiphanès, dans sa *Béotie*, mentionnée par Athénée, décrit le scarabée (κάνθαρος) comme étant encore, de son temps, un élément essentiel de la parure féminine : οὔτι δὲ καὶ γυναικεῖον κοσμηρίον ἔστι κανθαρος.

Ainsi, chez les Étrusques et chez les Grecs, la forme et l'usage du scarabée se présentent comme le prolongement de la tradition égyptienne : on n'y surprend aucun souvenir de l'ancienne glyptique autochtone, c'est-à-dire des intailles lenticulaires des temps mycéniens. Mais si l'artiste grec a ainsi appris des Égyptiens et des Orientaux à graver en relief, dans un cube de cornaline, de cristal ou de jaspe, la carapace d'un scarabée, il ne se borne pas à copier en creux, sur le plat de son cachet, des signes hiéroglyphiques ou des symboles des religions de l'Orient qu'il ne comprend pas. Il a vite une

1. Voyez G. Maspero, *L'Archéologie égyptienne*, p. 234.

tendance à s'affranchir de son modèle et à l'interpréter avec liberté : il s'essaye dans des compositions de son invention.

Dans le trésor de Curium, comme dans les tombeaux de Kertch, par exemple, les scarabées égyptiens ou égyptisants se trouvaient mélangés avec des scarabées de style grec, dont la base portait, non plus des imitations d'hiéroglyphes, mais des sujets grecs en intaille. Ce sont d'abord, sur les plus anciens, simplement des animaux : chevaux, taureaux, hippocampes, aigles, colombes, ibis ; puis, sur des scarabées d'un art plus avancé, apparaissent des types empruntés à la mythologie hellénique : Némésis, Niké, les travaux d'Héraclès, les aventures d'Ulysse, Echidna et le dragon, le rapt d'Orithye par Borée ou celui de Proserpine par Hadès.

De la modification de l'intaille à celle du camée autrement

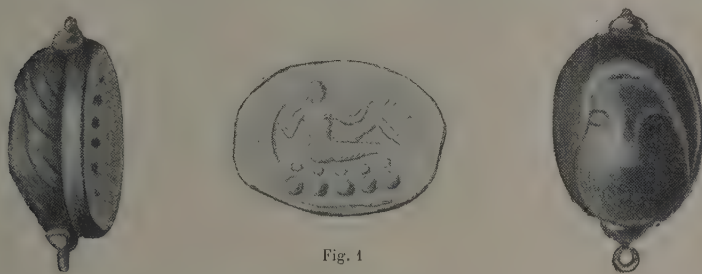


Fig. 1

dit de la carapace du scarabée, il n'y avait qu'un pas. Il fut d'autant plus vite franchi que l'exemple de la glyptique égyptienne était là encore pour montrer aux Grecs qu'un animal autre que le scarabée pouvait remplir le même rôle décoratif au dos des cachets. Tout d'abord, la carapace de l'insecte sacré se modifie, s'altère, se transforme ; on s'aperçoit qu'il ne joue plus qu'un rôle décoratif et que le sens symbolique donné à l'animal par les Égyptiens est méconnu aussi bien par le graveur que par le possesseur de la gemme. On en arrive à lui substituer d'autres figures aussi en relief : masques de Gorgone, tête de Silène, tête de nègre, tête de femme à longs cheveux en bandeaux sur les tempes (fig. 1), lion couché, qui rappellent seulement par le galbe général la forme scarabéoïde traditionnelle. Nous pouvons dire, dès lors, en présence de cette diversité des types, que la gravure grecque en relief atteint au camée ; seulement, ce n'est encore que le camée monochrome.

Le Musée Britannique possède un scarabéoïde en serpentine, qui porte sur sa base des signes hiéroglyphiques, copie servile d'une inscription égyptienne, tandis que le dos de l'insecte est remplacé

par une tête de nègre, de travail grec ¹. Les nos 192 et 197 du *Catalogue des Camées* de la Bibliothèque Nationale nous font aussi, pour ainsi dire, toucher du doigt cet enfantement du camée grec, qui a tant de peine à se dégager de sa chrysalide pharaonique. Le premier (n° 197), qui est vraisemblablement encore d'origine égyptienne, a la forme d'un hippopotame couché, gravé en ronde bosse, comme le serait un scarabée; sur la base servant de cachet, on voit un autre hippopotame en intaille. Le second scarabéoïde (n° 192) est un lion couché; on en a trouvé un autre à Kertch, offrant une particularité analogue; la même nécropole a fourni, enfin, une gemme où la tête d'Athéna remplace la carapace du scarabée, tandis que la base est ornée d'un trophée en creux². Les musées de Berlin et de Londres renferment un certain nombre de gemmes archaïques, qui rentrent dans ce même groupe de transition, formé des métamorphoses du scarabée égyptien; à l'insecte on a substitué une tête de lion, de panthère, de taureau, un chien couché, un masque de Gorgone, une Harpie, une tête de nègre ou de satyre ³. L'un de ces scarabéoïdes porte, gravée sur le plat, en intaille, une figure d'Apollon hyacinthien : c'est le type des premières monnaies de Tarente, d'où l'on peut être autorisé à placer la gravure de la gemme dans la seconde moitié du vi^e siècle.

A la même classe de pierres fines, gravées en relief, se rattache une fibule en agate grise ou en serpentine, trouvée dans un tombeau étrusque et qui fait partie de la collection du comte Tyszkiewicz : le dos a l'aspect d'une peau de lion allongée, dont le mufler et les pattes en relief sont d'une merveilleuse finesse de style. La même collection possède même un véritable scarabée sur le corselet duquel on a gravé, en relief, une tête de Gorgone; sous le galbe de ce masque qui est d'une faible saillie, on distingue encore, très nettement, les élytres et le contour du corps de l'insecte primitif. Deux camées du musée de Florence, trouvés dans des tombes étrusques, l'un à Chiusi, l'autre à Orvieto, offrent cette même singularité qui fait songer aux palimpsestes : la figure d'Éos ou de Thétis a été gravée en relief sur la carapace même du scarabée (fig. 2).

Dès le vi^e siècle, lors de l'apparition des premières légendes

1. British Museum, *Catalogue*, n° 154; voyez aussi les nos 136, 137, 138, 139. qui sont des scarabéoïdes en porcelaine.

2. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, pl. XVIII, nos 8 et 11.

3. Furtwaengler, *Beschreibung*, nos 54, 55, 65, 132; British Museum, *Catalogue*, nos 244 à 248.

monétaires, les scarabées ou scarabéoïdes commencent à porter, sur le plat, des inscriptions grecques, à côté du sujet gravé. Sur un scarabée célèbre, on lit, à côté d'un dauphin, en caractères très archaïques : Θερσιός ἡμὶ σάμω·μή με ἄνοιγε, *Je suis le cachet de Thersis, défense de me briser*; une autre gemme en agate, trouvée à Égine, en 1840, porte l'inscription : Κρεοντίδα ἔμι, sous-entendu σήμα ou σφραγίς, *Je suis le cachet de Créontidas*.

Vous constaterez, par ces deux exemples, que les Grecs des ^{vii}^e et ^{vi}^e siècles suivent la mode égyptienne et orientale de graver sur la gemme le nom de l'individu auquel elle sert de sceau. Mais ils ne tardent pas à inaugurer un usage ignoré des Asiatiques et des Égyptiens : les artistes grecs signent leurs œuvres et inscrivent leur nom à côté du type dans lequel ils ont pris à tâche de déployer tout leur talent d'invention et d'exécution technique. Un scarabéoïde en stéatite, du Musée Britannique, où la carapace de l'animal est remplacée par une tête de satyre en relief, porte en lettres très archaïques l'inscription : Συρίης ἐποίησε à côté d'un personnage qui joue de la lyre.



Fig. 2

Ce Syriès, dont le nom a une forme ionienne, est peut-être un des graveurs en pierres fines qui florissaient à Samos, à l'ombre de la grande école de sculpteurs et de toreutes qui illustre, dans l'histoire de l'art, le nom de l'île de Polycrate et de Pythagore.

Nous savons, en effet, que Mnésarchos, le père du philosophe Pythagore, exerçait la profession de δακτυλιολύφος (*graveur de cachets*). Il vivait encore au commencement de la tyrannie de Polycrate, c'est-à-dire dans le plein épanouissement de l'école samienne, au milieu du ^{vi}^e siècle. Or, c'est le temps de la prospérité de Naucratis et des autres colonies que les Grecs avaient fondées sur les bouches du Nil. Aussi, l'un des artistes de Samos les plus en renom, Théodoros, fils de Télélès, alla-t-il en Égypte pour apprendre à couler le bronze et, sans doute, à graver les pierres fines, car il était à la fois fondeur et lithoglyphe renommé. C'est lui qui grava pour Polycrate le fameux cachet-bague monté en or (σφραγίς χρυσόδετος) auquel est attachée une anecdote restée populaire jusqu'à nos jours. Théodoros coula en bronze sa propre statue, qui le représentait tenant une lime et un scarabée plus petit qu'une mouche, sur lequel il avait réussi à graver un quadrigé d'une étonnante perfection.

Bref, le peu que nous savons de la carrière des artistes samiens,

aussi bien par les témoignages littéraires que par les œuvres de glyptique qu'on peut rattacher à l'école samienne ou ionienne, nous les montre allant étudier les secrets de leur profession dans les écoles des bords du Nil, gravant des scarabées plus ou moins inspirés de ceux de l'Égypte, mais où l'on trouve toujours la touche originale du génie hellénique. Une circonstance de l'histoire de Solon vient confirmer ces constatations, en nous montrant le sage Athénien s'inspirant, pour sa législation sur les cachets, de ce qu'il avait observé chez les Égyptiens. Il paraît que les faussaires, — il y en avait déjà à cette époque, — fabriquaient, par surmoulage, de faux cachets en pâte de verre (*σφαγιῶδες ὑάλιναι*), et abusaient ainsi du véritable cachet d'autrui. Solon, qui visita l'Égypte sous Amasis (vers 600 av. J.-C.), édicta, une fois rentré en Grèce, pour punir ces contrefaçons, une loi interdisant aux lithoglyphes de retenir chez eux la copie ou l'empreinte des gemmes qu'ils auraient été chargés de graver pour des particuliers.

Ainsi, on ne saurait le contester, le scarabée grec dérive directement de celui de l'Égypte, par sa forme, sa technique, son emploi comme ornement ou cachet, et jusqu'aux règlements qui en régissent l'usage. Ce camée embryonnaire subit des transformations, des altérations qui lui sont imposées par le génie hellénique ; c'est la période des gemmes scarabéoïdes, c'est-à-dire qui n'ont plus du scarabée que le galbe général et où la carapace de l'animal est seulement indiquée, et souvent même remplacée par un autre type imaginé par l'artiste grec. Mais cette gemme monochrome n'est vraiment encore un camée que par le procédé technique qu'exige sa gravure, car, de quelque habileté qu'aient fait preuve les Égyptiens, puis les artistes grecs comme Syriès, Mnésarchos, Théodoros, dans la gravure en creux ou en relief, de la cornaline et de toutes les variétés du quartz, il est curieux de constater qu'ils n'ont jamais su exécuter un camée proprement dit, c'est-à-dire tirer parti des couches superposées d'une agate, pour produire les variétés de tons, d'effets et de nuances que comporte un sujet polychrome. Cela est si vrai, qu'il existe d'assez nombreux scarabées gravés sur des sardonx à plusieurs couches, pour l'exécution desquels l'artiste a si peu compris le parti qu'il pouvait tirer de la polychromie interne de la gemme, qu'on voit les rayures des couches à travers le corps de l'animal, dans une direction dictée par le hasard, en hauteur, en largeur, en diagonale ; le graveur les a méconnues si bien qu'elles forment tache et nuisent plutôt à l'effet artistique de son œuvre.

Il est aisé toutefois de pressentir que nous touchons à la découverte du camée à plusieurs couches et que le lithoglyphe grec, s'affranchissant de plus en plus de la routine, est à la veille de s'emparer du merveilleux élément décoratif que lui offrait spontanément la nature.

IV

Le n° 178 du catalogue des camées de la Bibliothèque Nationale est encore un scarabée, mais il offre une particularité remarquable. Il a été gravé dans une sardonix à quatre couches superposées, et sur la base, c'est-à-dire sur la partie destinée, suivant la tradition, à recevoir une gravure en creux qui pût servir de cachet, on voit, au

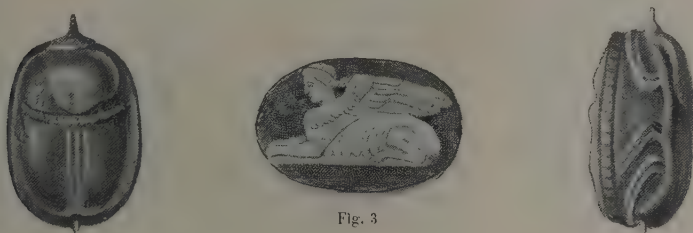


Fig. 3

contraire, en relief, un sphinx accroupi, de style encore archaïque, qui se détache en blanc laiteux sur un fond rouge brun. Nous sommes parvenus au camée proprement dit ; l'artiste a, intentionnellement, tiré parti de deux des couches de la gemme ; il a voulu et réussi à exécuter un sphinx blanc s'enlevant sur un fond d'une autre nuance, comme les figures d'un tableau s'enlèvent sur l'arrière-plan (fig. 3). Nous croyons qu'on doit placer cette œuvre intéressante au commencement du v^e siècle : c'est le plus ancien des camées grecs de la Bibliothèque Nationale. Il permet de constater qu'à cette époque la glyptique, prisonnière de la routine, ne s'était pas encore complètement affranchie de la forme scarabéoïde qu'elle s'obstinait à maintenir, plus ou moins sporadiquement, comme une formule nécessaire. Citons-en quelques autres exemples caractéristiques.

C'est à l'époque de transition, que distingue encore un reste d'archaïsme, qu'appartient le camée n° 119 de la Bibliothèque Nationale (fig. 4). La scène, qui représente l'enlèvement de Coré par Hadès, est gravée sur une agate à deux couches, et elle se détache en blanc sur un fond rouge clair. Si vous examinez le revers de ce joli petit camée, vous remarquerez que la tige, dissimulée dans la monture d'une

bague, avait primitivement la forme scarabéoïde, et que le sujet que nous venons d'indiquer a été, comme le sphinx de tout à l'heure, gravé en relief sur la base du scarabée. La même conclusion nous est imposée par l'examen attentif du n° 16 (fig. 5), qui représente une tête de femme, Héra ou Hébé, de profil, les cheveux relevés sur la nuque; cette tête blanche sur fond brun a été gravée sur la base d'un scarabéoïde dont le dos a été scié à l'époque moderne. Mais où cette transformation du scarabée apparaît surtout éclatante, c'est dans le merveilleux camée que nous avons sous les yeux (fig. 6) et qui représente la guérison des Prætides par le devin Mélampus.

Le personnage qui domine la scène est Mélampus, barbu, les traits graves et tranquilles, la tête ceinte d'une couronne de laurier. Vêtu d'une tunique sans manches, il tient le rameau lustral servant



Fig. 4

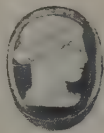


Fig. 5



Fig. 6

aux purifications et la victime expiatoire, un jeune porc dont il fait dégoutter le sang sur la tête des malades. Les trois filles du roi Prætos, Lysippé, Iphinoé et Iphianassa, sont assises devant lui. Celle qui reçoit sur sa tête le sang du porc est calme et résignée, la tête légèrement inclinée, les bras retombant, comme si elle attendait l'effet salutaire de ce baptême singulier. La seconde des Prætides paraît en proie à une agitation fébrile; elle se dresse, le buste cambré, faisant des gestes de rage impuissante. De la troisième, on n'aperçoit que le buste nu : renversée, la tête penchée en avant, les bras inertes retombant presque jusque sur le sol, elle succombe et meurt de l'opération théurgique qui vient de lui être infligée. Deux autres personnages assistent à la scène. A droite, c'est l'acolyte, un jeune éphèbe, qui porte l'eau lustrale. A gauche, c'est une jeune fille, la nymphe de la source dont les eaux, ayant des vertus curatives, servent aux lustrations de Mélampus.

Ce charmant camée faisait primitivement partie d'une collection de pierres gravées envoyées de Portugal, en 1852 ou 1853, à l'habile joaillier parisien Froment-Meurice. Il entra ensuite dans la collection Louis Fould. Le duc de Luynes l'acheta à la vente de cette

collection, en 1860, puis il en fit cadeau au baron Jean de Witte. Ce dernier, après l'avoir longtemps gardé en souvenir de son illustre ami, s'en dessaisit généreusement, peu d'années avant sa mort, en faveur du Cabinet des Médailles, afin que ce précieux monument ne fût pas éloigné des collections de Luynes installées dans cet établissement.



Fig. 7

Le baron J. de Witte, qui a consacré à ce joyau une étude des plus intéressantes, le qualifie « une merveille de l'art hellénique », et il fait ressortir l'habileté surprenante du graveur, qui a su faire tenir dans un espace comprenant à peine 15 millimètres carrés jusqu'à six personnages dans les attitudes les plus variées. Ce camée grec est, en effet, un véritable bas-relief en miniature, peut-être même la copie d'une œuvre sculpturale ou d'une peinture, car on connaît un vase peint, conservé au musée de Naples, sur lequel est également représenté un épisode de la même fable argienne.

Si vous l'étudiez au point de vue technique, vous reconnaîtrez sans peine que c'était primitivement un scarabée ou un scarabéoïde, comme les camées dont j'ai parlé plus haut. Examinez-en la tranche, et vous distinguerez encore les traces du trou qui la perforait de part en part, comme tous les scarabées enfilés dans des colliers. Il a malheureusement subi l'action d'un feu violent, qui a obligé un restaurateur moderne à

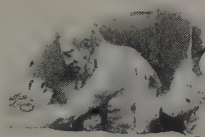


Fig. 8



Fig. 9

scier la carapace du scarabée. Mais en dépit de cette barbare opération et du polissage qui l'a suivie, la préexistence de la forme scarabéoïde est certaine : nous sommes en présence d'un camée à deux couches sur calcédoine, et le sujet a été, comme ceux dont nous parlions tout à l'heure, gravé en relief sur la base.

Substituer ainsi un relief à l'image en creux de la base était une innovation grave, une véritable révolution, car elle dénaturait le côté

pratique et utilitaire du scarabée, qui est de servir de cachet. L'image en relief ne pouvait plus être appropriée à cette fonction : elle devenait un simple motif d'ornement, destiné à être vu et apprécié pour sa valeur artistique.

Aussi, cette transformation des gemmes scarabéoïdes en camées à couches multicolores eut-elle pour résultat de développer l'application des produits de la glyptique au luxe privé, et dès la fin du ^v^e siècle le goût des beaux camées se propage, au fur et à mesure que s'accroissent l'opulence des citoyens et la richesse publique.

Parmi les camées antérieurs à l'époque de Pyrgotèle qui figurent dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale, nous citerons le n° 84 (fig. 7), remarquable buste d'athlète, peut-être inspiré des statues d'athlètes qui ont immortalisé le génie de Polyclète dans l'histoire de la sculpture. Un camée non moins beau est le n° 147 (fig. 8), qui représente Dédale attachant des ailes aux épaules d'Icare : malheureusement, ce n'est plus qu'un fragment. Un peu postérieur peut-être est le n° 148 (fig. 9), que nous avons intitulé *La Rencontre*



Fig. 10



Fig. 11

à la fontaine et dans lequel on proposait autrefois de reconnaître la légende des chevaux de Pélops. Quel que soit le mythe interprété par le graveur sur cette agate, dont les nuances laiteuses sont d'une infinie douceur, nul ne saurait méconnaître l'art exquis de cette œuvre, exécutée avec une habileté technique qui ne sera jamais dépassée. Signalons encore l'Apollon lyricine (n° 39) (fig. 10), reproduction d'une œuvre sculpturale souvent copiée dans l'antiquité; le bige de Séléné ou d'Éos (nos 37 et 38) (fig. 13); l'admirable buste d'Athéna (n° 17) (fig. 12), qui

nous paraît une libre interprétation de la Parthénos de Phidias; la Héra (n° 11) (fig. 11), un des plus beaux camées de la collection,

inspiré, à coup sûr, de la statue que Polyclète avait exécutée pour le temple d'Argos.

En dépit de ces exemples, il faut reconnaître qu'un camée grec antérieur à Alexandre est ce qu'il y a de plus rare en archéologie. La glyptique, qui, nous l'avons vu, s'est attardée si longtemps dans le scarabée ou l'intaille, ne suit que lentement et de loin les transformations et les progrès qui se manifestent au ^v^e siècle dans les



fig. 12

autres branches de l'art grec ; à cause des difficultés techniques qui lui sont inhérentes, elle est essentiellement routinière. Même à l'époque hellénistique qui a produit, en fait de camées, tant de chefs-d'œuvre remarquables par les dimensions, la beauté des couches et la perfection de la technique, la glyptique n'est qu'un art d'imitation et elle ne s'applique guère qu'au portrait ou à la reproduction plus ou moins fidèle des œuvres de la sculpture ou de la peinture. Et, à ce point de vue, nous devons l'avouer encore, le camée n'offre pas aux historiens de l'art les mêmes secours que l'intaille. On a reconnu en toute sécurité, sur des intailles de l'époque hellénistique ou romaine, l'Apollon de Canachos, l'Athéna Lemnia de Phidias, l'Éros

en Hermès qui fait son apparition dans l'art grec au v^e siècle. Le Discobole, les athlètes et les satyres de Myron, l'Apoxyomenos, le Doryphore et le Diadumène de Polyclète forment le type de nombreuses gravures en creux; l'Amazone du même maître ne nous est même bien connue dans tous les détails de son maintien que par une petite intaille du Cabinet des Médailles¹. Nul n'ignore, enfin, tout le parti que les historiens de l'art grec ont tiré de la célèbre intaille d'Aspasios, au musée de Vienne, pour la reconstitution du buste de l'Athéna Parthenos de Phidias².

Les copies qu'on peut signaler sur les camées sont loin d'être aussi fidèles et d'inspirer la même confiance. Cela provient de ce que le graveur des camées était obligé de tenir compte de la diversité des couches de la gemme pour produire des effets de costume, de pose, d'attributs ou de second plan; il était ainsi contraint de supprimer ou de modifier des détails, des attitudes, des accessoires qui, dans le modèle sculptural, sont caractéristiques et l'individualisent. Dans la gravure du camée, l'artiste est étroitement le prisonnier de la matière sur laquelle il opère, plus encore par la nécessité de tirer parti de la polychromie naturelle de la gemme que par la difficulté technique du travail. Dans la gravure de l'intaille, l'un de ces deux écueils, au moins, est évité : voilà pourquoi les reproductions des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque sur les camées sont, en général, plus abrégées, partant moins exactes et moins conformes aux modèles, que celles que nous donnent les intailles.

E. BABELON

(La suite prochainement.)

1. Max. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 505, fig. 258.

2. Max. Collignon, *op. cit.*, t. I, p. 542.

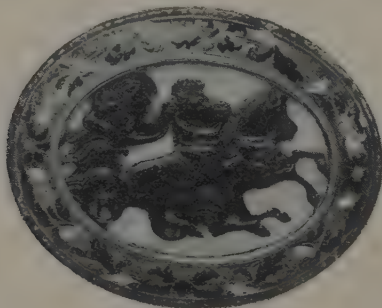


Fig. 13



L'ILLUSTRATEUR DANIEL VIERGE



Les désœuvrés assis le dimanche à la table d'un café et qui, après avoir demandé *L'Illustration* ou *Le Monde illustré*, les feuilletent d'un doigt distrait, se doutent-ils de la science et du talent que renferment parfois ces simples dessins en noir et blanc, mille fois plus intéressants que tant de tableaux exposés aux Salons annuels ? Mais la hiérarchie des genres impose à bien des cerveaux cette idée fausse que l'illustration n'est qu'un art secondaire, éphémère comme le journal qui la fait naître ; cela amuse les yeux un instant ; puis, la feuille retournée, qui s'en souvient ? Méconnus de leur vivant, Gavarni et Daumier, qui sait si l'avenir ne nous reprochera pas de n'avoir pas eu une suffisante admiration pour le superbe dessin de Forain, l'exquise fantaisie de Willette ou les puissantes compositions de Steinlen ?

C'est ainsi qu'un des plus remarquables artistes de notre temps serait passé à peu près inaperçu, car tout son œuvre tient dans le journal et dans le livre, si quelques avertisseurs vigilants n'avaient obstinément réclamé à plusieurs reprises pour lui la juste attention

du public et n'avaient signalé son œuvre comme un des plus originaux de ce temps¹.

Daniel Urrabieta Vierge est né à Madrid, le 3 mars 1851, dans une maison sise rue de la Huerta, n° 34. Son père, Vincente Urrabieta Ortiz, était lui-même dessinateur de métier, et l'on peut dire que dans ce milieu, avec sa précocité d'instinct et son ardente curiosité, Daniel Vierge sut dessiner avant de savoir lire. C'est de sa mère qu'il tenait le nom aujourd'hui si fort illustré par son art. Il entra très jeune dans l'atelier de Madrazo, à Madrid, où il eut pour camarades Pradilla, Plasencia ; il ne pensait alors qu'à la peinture, et quand il rêvait de Paris et des grands succès que son aîné, Fortuny, y remportait alors, il se sentait assez sûr de lui-même pour n'en pas redouter l'éclat. Tous ceux qui connaissent les belles études conservées dans son atelier et les lumineuses aquarelles qu'ont recueillies quelques collectionneurs avisés regretteront toujours que Vierge n'ait pas accompli toute sa destinée de peintre doué, et que le loisir lui ait manqué pour produire les œuvres remarquables qu'il portait en lui. Aussi sûr dessinateur que Fortuny ou Meissonier, il paraissait devoir être bien plus peintre qu'eux par la franchise de la touche, le sens des belles valeurs, la largeur et la puissance de l'exécution.

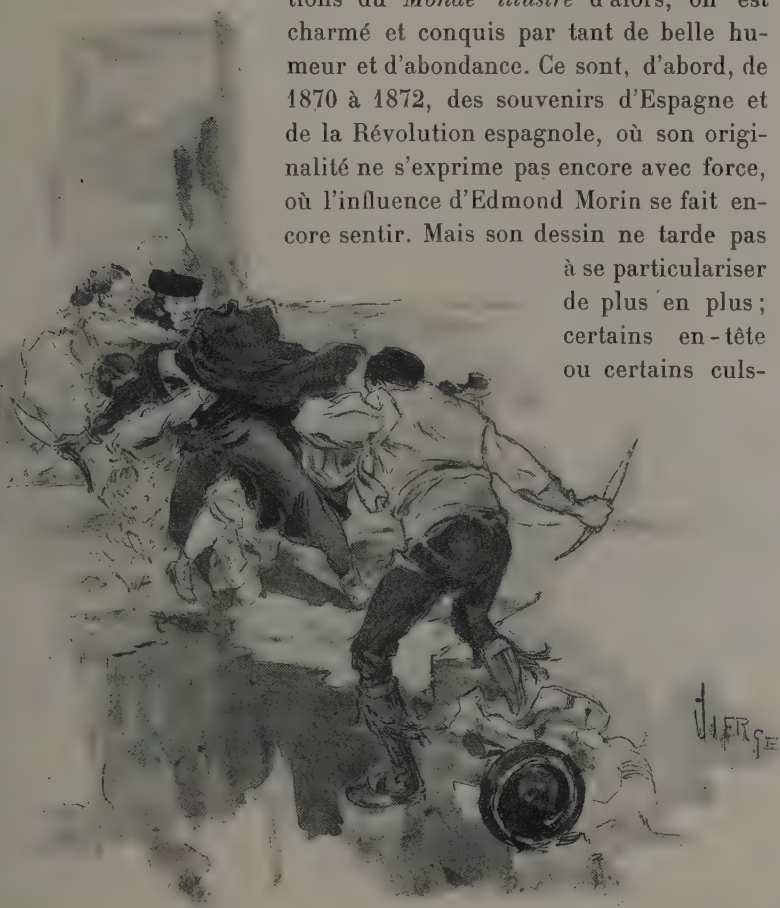
En partant pour Paris en 1870, un peu avant la guerre, il avait quelques recommandations, une entre autres pour M. Charles Yriarte, l'un des hommes qui connaissaient alors le mieux l'Espagne pour y avoir longtemps séjourné à plusieurs reprises. Ce dernier reconnut tout de suite les remarquables dons du jeune homme et le fit entrer au *Monde illustré*. La maladie seule devait un jour le forcer d'en sortir.

Il venait bien à son heure, avec l'aptitude rare qu'il avait à plier son art aux nécessités du journal moderne. L'actualité n'attend pas : le fait se présente, qu'il faut fixer à l'instant même ; demain il sera oublié. Vous savez comment le reportage littéraire est devenu ainsi un art entre les mains d'un Jules Huret. Pour l'illustrateur, cela suppose une mémoire infailible, une abondance d'idées intarissable et une facilité constante de dessin. Pendant douze années, de 1870 à 1882, Vierge ne cessa pour ainsi dire pas d'apporter chaque semaine à l'actualité, au fait qu'il lui fallait transcrire et raconter, ces dons surprenants d'observation, cette entente pittoresque

1. M. Roger Marx lui consacrait encore il y a quelques mois une étude pénetrante et neuve dans le journal illustré *L'Image*.

de la composition, ce sens inouï du mouvement et de la vie. Avec lui on ne sent jamais de fatigue ni de peine, il est toujours plein d'entrain, de verve et d'esprit.

A feuilletter de nouveau, après vingt années écoulées, les collections du *Monde illustré* d'alors, on est charmé et conquis par tant de belle humeur et d'abondance. Ce sont, d'abord, de 1870 à 1872, des souvenirs d'Espagne et de la Révolution espagnole, où son originalité ne s'exprime pas encore avec force, où l'influence d'Edmond Morin se fait encore sentir. Mais son dessin ne tarde pas à se particulariser de plus en plus; certains en-tête ou certains culs-



de-lampe à la plume, gravés au trait, sont souvent déjà pleins de finesse et de grâce. Il prend peu à peu dans le journal une importance croissante; il est maintenant chargé de traduire, dans la double page de milieu, les indications que lui envoient en croquis les correspondants à l'étranger, Luc-Olivier Merson à Rome, son frère Samuel Urrabieta en Espagne. Il compose alors sur ces thèmes ces grandes compositions qui sont assurément les chefs-d'œuvre de l'illustration,

par la grandeur de conception pittoresque et la largeur d'exécution. Il y apporte le souci constant de faire œuvre de peintre, dans le beau contraste étudié des noirs et des blancs, l'entente de la lumière et l'effet obtenu par la tache. Comme il sut bien rendre les pompes sacerdotales, dans les funérailles de M^{re} Dupanloup, en marquant le sérieux un peu théâtral et la dignité des évêques assistants, et la saisissante vision des officiants enveloppés des nuées d'encens qu'ils

lançaient vers le catafalque ! Quel effet surprenant dans les grandes scènes des travaux de nuit aux chantiers de l'Exposition de 1878, alors que l'éclatante lumière des lampes électriques inonde les galeries où se croise, au milieu des immenses piliers, le réseau des fermes de fer, et silhouette en noir les gigantesques échafaudages se dressant en plein ciel, tandis que la nuit, au dehors, enveloppe cette fiévreuse activité de silence et de mystère, où seules les fondrières pleines d'eau retiennent un peu de lumière reflétée ! Comme il sut rendre la vie et le mouvement de la foule, dans ces deux scènes du retour des amnistiés, que leurs parents et amis serrent en pleurant dans leurs bras, et dans le retour de Louise Michel, que Rochefort



aide à descendre de wagon, tandis que les sergents de ville maintiennent difficilement la foule qui se presse pour l'acclamer !

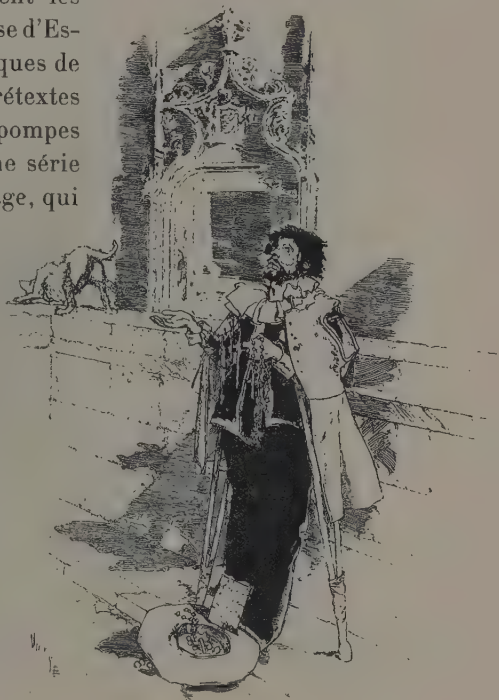
Puis c'est la suite si variée des scènes de la guerre turco-russe, les croquis si pittoresques des premiers préparatifs, cette vie des camps si familièrement sentie et si vivement rendue ; plus tard, les scènes atroces de la guerre, les villages incendiés, les cosaques et les cavaliers turcomans traînant derrière eux, attachées à la queue de leurs chevaux, les femmes qui résistent ; les longs exodes des populations poussant devant elles leurs troupeaux à travers les solitudes désolées des plaines ; et cette mystérieuse marche de nuit, d'étonnante exécution, gravée en traits blancs par enlavage sur fond

noir, la longue file des cavaliers, précédée de lévriers maigres, se détachant sur un ciel à l'aube blanchissante.

Ce sont plus tard les scènes dramatiques et poignantes des inondations de Murcie, qui, par le côté violent de la vision et l'âpreté du dessin, rappellent le génie de Goya; il faut rechercher dans un journal depuis longtemps disparu (*La Vie moderne*) quelques grandes grandes pages sur ce sujet, qui sont extraordinaires. Les grandes fêtes et les corridas qui accompagnèrent les cérémonies du mariage du roi Alphonse d'Espagne, si tôt suivies de celles des obsèques de la reine Mercédès, furent autant de prétextes pour Vierge à restituer le faste et les pompes de la cour d'Espagne. Il y eut alors une série de grandes compositions, en double page, qui doivent compter parmi les plus belles de ses œuvres, celles où il marqua le mieux sa manière vigoureuse et colorée. L'admirable *Viatique de nuit à Madrid*, dont le Musée du Luxembourg a si heureusement recueilli la gouache originale, est une merveille de ce genre; jamais Vierge n'avait si heureusement obtenu l'effet par une plus belle opposition des noirs et des blancs.

Puis, parfois, pour se délasser un peu, il dessinait, du bout de sa plume si fine et si ferme, des croquis d'un humour délicieux, des scènes d'opérette ou de ballet pleines de fantaisie et d'esprit : il se dégage d'un de ces dessins, *Le Bal de centième de « l'Assommoir »*, par le sens du mouvement frénétique des danseurs et la grouillante composition, une impression de joie effrénée et tumultueuse, qui en fait une œuvre d'art unique.

Les amateurs rechercheront plus tard avec passion une suite de quatre *Courses de taureaux* parues dans la *Revue illustrée*. Goya, dans une suite célèbre, avait, lui aussi, cherché à rendre les péripéties saisissantes de ce spectacle passionnant, et tout particulièrement les belles attitudes et la fureur impétueuse du taureau. Mais Vierge est ici supérieur, par la curieuse composition, par le sens du



mouvement, des formes bougeantes, de l'ondoyant grouillement du peuple entassé sur les gradins et vu à travers les grands coups de lumière et les tourbillons de poussière. Le grand peintre que Vierge n'a jamais cessé d'être se révèle de nouveau avec autorité, et sa vision de peintre se retrouve à travers toutes les interprétations qui auraient pu la déformer. Jamais le sens pittoresque des choses vues largement n'a été traduit par une plus fougueuse exécution; ajoutons que l'artiste a été servi, cette fois, par le talent de graveurs

incômparables, et par un tirage de presse des plus soignés.

Cette question des graveurs a été de tout temps une des grandes préoccupations de Vierge, la composition devant être reproduite par la xylographie et exigeant entre l'artiste et le public un intermédiaire, un traducteur

qui le trahit trop souvent. Quand il entra au *Monde illustré*, les graveurs que le journal lui fournait étaient de vulgaires ouvriers, empêtrés dans des formules routinières. Il ne put s'en contenter : il chercha

donc à former des graveurs à son idée, à en faire de vrais artistes, habiles à saisir l'intelligence de son dessin, à rendre la lumière et la couleur, et à

donner à leurs interprétations la saveur de ses originaux. Sans doute Lévillé, Bellenger, Lepère et Florian, en apportant à Daniel Vierge le concours de leur talent, lui ont rendu les plus grands services, mais ils ne sauraient nier, en toute reconnaissance, ce qu'ils lui doivent.

Le sentiment dramatique et la verve pittoresque de Vierge avaient particulièrement excité l'admiration de Victor Hugo, peut-être aussi le sens de l'effet que le poète avait lui-même montré dans quelques lavis à la plume. Victor Hugo voulut le connaître, et l'artiste fut pendant quelques années un familier de la maison, car la tête du poète reparait très souvent, en croquis et en



pochades, dans ses carnets. Il illustra en 1874 *L'Année terrible*.

Victor Hugo ne voulut dès lors entendre parler, pour ses autres romans, d'autre illustrateur que Vierge. Il lui confiait, en 1876, *Les Travailleurs de la Mer*; en 1877, *L'Homme qui rit*, puis *Quatre-vingt-treize*, et, en 1882, *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*.

Vierge entreprenait en outre, en 1876, d'illustrer l'*Histoire de France* et l'*Histoire de la Révolution* de Michelet; environ un millier de dessins de pleine page, en-tête et culs-de-lampe. L'édition en fut malheureusement des plus médiocres et les admirables compositions de Vierge y furent honteusement saccagées. Un bibliophile avisé, M. Paul Gallimard, a fort heureusement recueilli la suite des fumés tirés sur chine de cette œuvre remarquable. Imprimées au noir de fumée, qui est plus fin et plus velouté que le noir animal, tirées à la presse à bras, soigneusement, par le « gillotypeur »



lui-même, ces feuilles peuvent être comparées, comme valeur, aux épreuves avant la lettre des aquafortistes.

Entre temps, il illustrait une histoire de Christophe Colomb (chez Palmé) et un volume de Charles Yriarte, *Bosnie et Herzégovine* (Plon).

En 1882, Daniel Vierge acceptait avec joie d'orner la traduction du *Don Pablo de Ségovie* d'illustrations qu'il portait pour ainsi dire en lui. Cette œuvre de Quevedo est un de ces merveilleux romans picaresques, qui, avec le *Lazarille de Tormes* et le *Guzman d'Alfarache*, préparèrent au XVII^e siècle la voie dans laquelle Cervantès devait, dix années plus tard, glorieusement s'engager avec *Don Quichotte*. *Don Pablo de Ségovie*, ou le *Tacano* (le Vaurien), est une

satire pleine d'entrain de tous les défauts, de tous les abus et de tous les ridicules de son temps. Pablo, dans sa course vagabonde à travers l'Espagne, passant par une suite d'aventures extravagantes, essayant de tous les métiers, n'en prenant aucun au sérieux, traversant tous les mondes, y coudoyant les êtres les plus divers, nous disant leurs bizarreries ou leurs vices avec une verve enjouée, digne de notre Scarron ou de notre Rabelais, nous présente comme en un kaléidoscope des chevaliers d'industrie, des mendiants, des filous, des vieilles procureuses, des nonnes, des spadassins, des hidalgos, des écoliers, des histrions, des hôteliers, des geôliers et des bourreaux. C'est une galerie de portraits les plus vrais dans leur grossissement comique, une histoire intime et burlesque des mœurs de l'Espagne au ^{xvii}^e siècle. Quelle matière pour un observateur, et quel champ où promener sa fantaisie et sa gaieté! Vierge n'avait qu'à y faire revivre toute l'Espagne, sa chère Espagne où s'étaient écoulées son enfance et sa première jeunesse. Il n'eut qu'à se souvenir, pour retrouver et restituer les architectures élégantes et fines des petites villes de la Manche, les paysages arides et secs où cheminent dans la poussière les longs convois de mules aux grelots sonores et aux pompons fanés, tandis qu'à l'horizon se vaporisent bleuâtres les sierras, les patios enguirlandés de vignes, les salles closes des ventas où s'attardent, autour des pots de vin, les épiques disputes des gras et des maigres. Avec quelle verve Daniel Vierge a su dégager du livre le comique copieux qui s'y trouvait, avec quelle vivacité, quelle sûreté et quelle précision sa plume a su en commenter le texte!

Mais, brusquement, en plein travail et près de toucher au but, la maladie vient interrompre net une si belle œuvre; une hémiplegie du côté droit le prive de l'usage d'une de ses mains et l'oblige, pendant de longs mois, à renoncer à tout travail. *Pablo de Ségovie* parut, ses derniers chapitres nus. La surprenante énergie de Vierge se révéla alors. À peine les forces lui furent-elles revenues, loin de se laisser abattre, il s'habitua à dessiner de la main gauche; au bout de six mois, ce métier extraordinaire, cette habileté inouïe qui se jouait de toutes les difficultés, lui étaient rendues. Il a fait, depuis lors, les plus belles gouaches peut-être que l'on connaisse de lui, et dont quelques-unes ont été si remarquées aux derniers Salons du Champ-de-Mars.

Indépendamment de sa collaboration au *Monde illustré*, qu'il continuait d'une façon des plus intermittentes, il illustrait un petit volume d'Émile Bergerat, *L'Espagnole* (Conquet, 1891). Mais son

nom était maintenant connu des curieux d'outre-Manche ; une exposition de ses gouaches et de ses plumes avait eu, à Liverpool, le plus grand succès ; une autre était organisée à Londres. Les Américains s'enthousiasmaient tout particulièrement pour ses dessins à la plume, et un éditeur de New-York lui demandait l'illustration d'un *Don Quichotte*, œuvre énorme, que Vierge avait toujours rêvé de faire un jour, à laquelle il se consacra avec ardeur, et qui, commencée l'an dernier, ne sera terminée que l'année prochaine. Avant de se mettre à la besogne, Vierge, avec sa scrupuleuse conscience, malgré les soins que réclame toujours sa santé et les fatigues d'un tel voyage, a tenu à refaire, étape par étape, la route qu'avait suivie son héros. Il parcourut comme lui les routes poudreuses de la



Manche, il gravit péniblement les chemins rocailleux de la Sierra-Morena, il revit les architectures, dorées comme une croûte, de Salamanque, et tous ces lieux immortalisés par les combats épiques du chevalier don Quichotte contre les muletiers, les troupeaux de moutons et les moulins à vent. Tout cela, il le notait au jour le jour, dans un carnet de croquis vivants et nerveux, dans de lumineuses et sommaires aquarelles. Tous ces trésors d'invention pittoresque et colorée devaient-ils demeurer enfouis dans un tiroir ? L'éditeur américain qui fera le *Don Quichotte* ne l'a pas pensé ; il a tiré de ces carnets de route un petit ouvrage qui vient de paraître avec un commentaire vivant et animé de M. Jaccaci, et qui forme la plus précieuse des préfaces de *Don Quichotte*.

Il faut voir les carnets de Vierge, non seulement ceux qui ont été la préparation du *Don Quichotte*, mais tous ceux qui leur sont antérieurs, et qui contiennent d'innombrables croquis, car il ne fait

rien sans documents exacts et précis. On comprend alors sur quel terrain solide de vérité il s'appuie. Jamais la scène prise sur le vif, sur nature, n'est exactement et sèchement reportée dans l'illustration. Ce n'est qu'un point de départ pour un travail ultérieur, tout de création, qui se passe dans sa tête, et où les mille croquis d'observation ne sont que les matériaux qui serviront à édifier l'œuvre imaginée. Ces carnets, c'est le monde sous ses aspects les plus divers, c'est l'histoire des mœurs, des costumes pendant plus de vingt ans, et, comme il ne les remplissait que pour lui, sans souci de les montrer, ils ont ce charme imprévu, cette liberté et cette brièveté d'indication dont les dessins du grand maître Rembrandt, seront un éternel et génial exemple.

Sans doute, il n'aura été qu'un illustrateur ; mais, à feuilleter son œuvre déjà considérable, on s'aperçoit une fois de plus qu'il n'est pas de petit genre pour un homme de talent. Pendant vingt-cinq années, il aura répandu dans le journal illustré et le livre tous les trésors d'une imagination incroyablement féconde, d'une ingéniosité pleine de ressources, d'un esprit primesautier et gamin ; quand il le faut, son dessin atteint aussi aisément l'ampleur et le style. Tout cela, il l'a mis au service de l'actualité la plus immédiate. Il aura ainsi amusé et charmé des millions de lecteurs. Que ceux-ci, le journal replié, le livre fermé, n'oublient pas son nom : il est un des artistes les plus originaux de ce temps. Le Musée du Luxembourg a compris son devoir, en exposant crânement, dans la salle des artistes étrangers, la superbe gouache qui a servi à l'illustration du *Viatique de nuit à Madrid*. La Bibliothèque Nationale ne doit pas faillir au sien en semblant ignorer totalement l'existence de Daniel Vierge, et en ne pouvant communiquer aux curieux, qui le lui ont si souvent demandé, sinon un carton de dessins à la plume qu'il lui eût été si facile de réunir, du moins l'ensemble complet de son œuvre illustré.

GASTON MIGEON





LE BUSTE D'ELCHE



Tous les amateurs d'art sont allés voir au Louvre, dans la salle de l'Apadana d'Artaxerxès, où il est exposé depuis la fin de décembre, le buste de femme dont nous donnons ici l'image.

Il fut découvert, le 4 août 1897, par des ouvriers qui travaillaient dans un champ, voisin d'Elche, au lieu dit d'*Alcudia*. Elche est une petite ville située sur la côte orientale de l'Espagne, tout près de la mer, à quelques lieues au sud d'Alicante. L'*Alcudia* désigne l'emplacement des ruines antiques qui attestent l'existence

de l'ancienne *Ilici*, ville des Ibères, devenue plus tard colonie romaine sous le nom de *Colonia Julia Ilici Augusta*. M. Pierre Paris, professeur d'archéologie à l'Université de Bordeaux, alors chargé d'une mission en Espagne, eut le bonheur d'arriver à Elche peu de jours après que le buste fut sorti de terre. Frappé par l'importance de cette trouvaille fortuite, il pensa tout de suite à en faire profiter le Musée du Louvre. Il écrivit à M. Heuzey, en lui envoyant une photographie du buste. Grâce à la libéralité de M. Noël Bardac, qui avait mis à sa disposition une somme d'argent destinée à des

cas d'urgence, M. Heuzey put, sans retard, télégraphier à M. Paris les instructions relatives à l'achat du précieux monument. On ne saurait trop louer ni remercier M. Paris. Il sut rapidement mener à bien les négociations et ne quitta sa conquête qu'après l'avoir amenée sur la terre de France. C'est à sa décision et à son dévouement que notre musée national doit de posséder une œuvre d'art dont l'intérêt historique égale la beauté.

Dès le mois de septembre 1897, M. Heuzey, dans une note substantielle lue devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres¹, a déterminé les éléments du problème historique qui se pose au sujet du buste d'Elche. Ce problème, il l'avait d'ailleurs éclairé à l'avance par le mémoire qu'il avait publié en 1891², sur cet art ibérique, inconnu ou méconnu avant lui, domaine nouveau dont il a enrichi l'histoire générale de la civilisation antique. Depuis, M. Paris a écrit sur le buste d'Elche une étude détaillée qui a paru dans les *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot³. Leurs travaux facilitent singulièrement ma tâche. Je dois seulement présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une œuvre digne d'intéresser les artistes autant que les savants, et, sans dissimuler les obscurités qui demeurent autour d'elle, leur dire ce qu'un archéologue peut penser aujourd'hui des questions qu'elle soulève.

Le buste d'Elche est taillé dans une pierre calcaire très tendre ; il est de grandeur naturelle, mesurant 53 centimètres de hauteur. Il nous est parvenu dans un rare état de conservation. Cette conservation serait même parfaite, sans deux coups de pioche malencontreux : l'un a entamé la tranche d'un des couvre-oreilles et, heureusement arrêté par cet obstacle, a seulement rayé le nez d'une légère éraflure ; l'autre a enlevé deux perles du collier, après avoir écorché un pli du manteau.

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 505 et suiv. (tir. à part).

2. *Statues espagnoles de style gréco-phénicien*, dans la *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, t. III, 1891, p. 96 et suiv., pl. III et IV. Cet article a été repris dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XV, 1891, p. 608, pl. XVII. Cf. plusieurs communications faites par M. Heuzey à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séances du 18 avril 1890, du 13 mai et du 27 mai 1892). Il serait injuste d'oublier l'utile et consciencieux *Rapport sur une mission archéologique en Espagne*, de M. Arthur Engel, publié dans les *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires*, t. III, 1892, p. 157 et suivantes.

3. Tome IV, 1897, 2^e fascicule, p. 136 et suiv. (tirage à part).



On peut se demander tout d'abord si nous avons ici un monument complet et si le buste d'Elche est un véritable buste, ou s'il n'est que la partie supérieure d'une figure entière. Je crois, sans pouvoir le démontrer avec certitude, que le monument est complet¹. Ce n'est pas un fragment d'une statue brisée. Le bloc de pierre ne se termine pas par une cassure accidentelle : il est préparé et recreusé en dessous, afin de garantir l'équilibre et d'assurer l'adhérence des bords à la surface sur laquelle il était posé. On connaît, il est vrai, des exemples de statues antiques faites en deux morceaux qu'on rajustait après coup. Mais ici le corps va en s'évasant vers le bas, par une convention qui semble voulue pour donner au buste une base solide : le plan de la poitrine serait d'une incorrection choquante; si on le supposait prolongé dans une statue debout². D'ailleurs, une autre considération a plus de poids encore à mes yeux. Le revers, qui, à l'exception de la coiffure, est sommairement travaillé, porte entre les deux épaules une large cavité, assez profonde et de forme arrondie. Or, les proportions de la tête et du buste, aussi bien que la place même où la cavité du dos a été creusée, à égale distance entre la pointe de la tiare et le bas du buste, donnent l'impression d'une œuvre achevée, qui a été conçue telle qu'elle nous est parvenue. Il est probable que c'était un buste funéraire ou votif et que la cavité était destinée à recevoir des cendres ou des offrandes³.

Le visage grave et charmant, modelé par plans simples et fermes, fait un heureux et hardi contraste avec le luxe étrange de la parure. Les cheveux sont complètement dissimulés par une coiffure somptueuse et compliquée qui encadre la face. C'est d'abord un voile rouge, dont le bord, quatre fois replié sur lui-même, serre étroitement le front et se tend ensuite sur une armature fixée dans les cheveux, très en arrière, semblable sans doute à ces peignes énormes

1. C'est l'opinion de M. Heuzey (*Comptes-rendus de l'Acad. des Insc. et B.-L.*, 1897, p. 310-311). C'est aussi celle de M. Paris, bien qu'il soit moins affirmatif.

2. Tout au plus pourrait-on admettre cette disposition pour une statue assise, comme le remarque M. Paris, *Monuments Piot*, 1897, 2^e fasc., p. 150.

3. M. Paris (*Monuments Piot*, 1897, p. 151) note qu'avec notre buste on a trouvé, outre des squelettes et des débris de vases, un fragment de colonne. Il ajoute qu'on ne voit pas, dans les environs, trace de constructions antiques. Sans doute, je n'ai pas la prétention d'établir un rapport entre le buste d'Elche et ces trouvailles banales. Cependant, il serait tentant de suggérer que la colonne dont parle M. Paris ait pu servir de base à notre buste. Je remarque que le globe de l'œil a une inclinaison très sensible, qui fait descendre le regard de haut en bas, comme si le buste devait être placé sur un piédestal élevé.

que portent les Espagnoles d'aujourd'hui¹. Cette armature intérieure donne au voile la forme d'une tiare surbaissée, aplatie en haut et circonscrite par une courbe sinueuse. Le voile est maintenu par un large bandeau, découpé en pointe par devant, et qui encercle la tête. Au-dessus du front sont cousus trois rangs de perles d'or ou de pâte de verre. Derrière, le voile s'échappe du bandeau et tombe à plis droits.

Deux énormes disques d'orfèvrerie, en forme de roues ajourées, sont fixés sur les côtés de la tiare, couvrant entièrement les oreilles, dépassant les tempes et faisant comme une niche où s'abrite le visage. Ils sont rattachés l'un à l'autre par un double ruban qui se croise au-dessus des rangées de perles. À l'intérieur, entre les disques et les tempes, comme pour atténuer le dur frottement de ces roues métalliques contre la chair, s'interposent, sans qu'on en voie le point d'attache, deux plaques minces, découpées en volutes, d'où pendent des grappes de légères pendeloques.

Le vêtement se compose de trois pièces : une chemise qui adhère à la peau ; puis une tunique drapée, qui traverse obliquement la poitrine ; enfin, un manteau posé sur les deux épaules, enfermant par derrière les plis du voile, et retombant par devant en zigzags symétriques. Ce manteau s'ouvre sur la poitrine et laisse voir un triple collier de grosses perles dont deux rangs supportent de petites amphores et le troisième des amulettes en forme de bulles ou de sachets.

Le visage, la coiffure et les vêtements conservent des traces importantes de polychromie. Il semble même que la surface entière de la pierre ait été légèrement colorée par une sorte de patine ou d'enduit d'un gris rosâtre. Mais seule la couleur rouge, appliquée sur les lèvres, sur le voile de la tiare et sur l'écharpe de la poitrine, subsiste dans sa franchise. L'iris des yeux a été creusé pour recevoir une matière colorante aujourd'hui disparue. Leur cavité s'emplit d'ombre sous l'arcade des longues paupières, donnant aux yeux un regard énigmatique.

Cette impression mystérieuse, faite à la fois de réalité vivante et de fantastique, qu'il est difficile de ne pas ressentir devant le buste d'Elche, certains visiteurs du Louvre, sans se piquer d'archéologie, l'ont traduite par un nom : Salammbo. Il se trouve que ce nom, pro-

1. M. Heuzey a plusieurs fois cité un curieux texte de Strabon (III, 164), qui fait allusion aux coiffures extravagantes des femmes de l'Ibérie (*Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, t. III, 1891, p. 106; *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 508).

noncé d'instinct, pourrait presque être répété sérieusement par les archéologues. Tout au moins il évoque une des opinions les plus vraisemblables qu'on puisse avoir, en l'état actuel de nos connaissances, sur le buste d'Elche et l'école d'art à laquelle il se rattache¹.

Le buste d'Elche, en effet, n'est pas une œuvre isolée. L'étrangeté du costume et de la parure, l'originale beauté de l'ensemble, ne doivent pas nous faire oublier qu'il est très étroitement apparenté à une série déjà nombreuse de sculptures dont il se distingue surtout, sinon uniquement, par la supériorité de l'exécution, comme partout et toujours le chef-d'œuvre se distingue des œuvres moins habiles qui l'ont précédé en le préparant et des œuvres médiocres venues après lui. En annonçant à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres l'heureux résultat de la mission de M. Paris, M. Heuzey a pu dire : « La trouvaille d'Elche est une de ces découvertes inespérées et cependant attendues, qui réalisent, en les dépassant, les dernières prévisions de l'archéologie². »

Le musée de Madrid possède un nombre considérable de sculptures provenant de la même région. Elles sont connues sous le nom de sculptures du *Cerro de los Santos*. Le *Cerro de los Santos* se trouve à quelque distance au nord-ouest d'Elche, dans la contrée montagnieuse qui s'étend en arrière de la côte d'Alicante, entre la petite ville d'Yecla et le bourg de Montealegre. Ce nom, *la Colline des Saints*, lui fut donné par les paysans, à cause des statues qu'on y trouvait et qui ressemblaient, pensaient-ils, aux saints de pierre de leurs églises. Pendant de longues années, personne ne s'occupa de ces découvertes, dues au hasard : elles restèrent sur place, abandonnées à l'ignorance des indigènes, qui en détruisirent un grand nombre. Ce fut seulement en 1872 que le gouvernement espagnol envoya au *Cerro* un archéologue, M. Saviron, qui acheta pour le musée de Madrid la collection rassemblée par un horloger d'Yecla³. Depuis que ces sculptures sont entrées au musée de Madrid, elles n'ont pas pu rester tout à fait inaperçues : elles ont été vues par quelques savants espagnols et étrangers, à qui elles ont suggéré des

1. En 1892, à propos de certaines des statues du *Cerro de los Santos*, M. Heuzey disait déjà : « nulle autre ne peut nous donner une idée plus approchante de ce que pouvait être le vrai costume carthaginois, vers l'époque dont un roman célèbre a tenté la résurrection » (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1892, p. 157).

2. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 510.

3. On trouvera la bibliographie relative au *Cerro de los Santos* dans l'article de M. Heuzey (*Revue d'Assyriologie*, t. III, p. 98-99). Cf. Paris, *Monuments Piot*, 1897, p. 9-10.

hypothèses variées et contradictoires, mais, jusqu'au moment où M. Heuzey eût le courage scientifique d'en faire une étude raisonnée et d'en proposer une explication historique, on peut dire, comme il l'a dit lui-même, qu'elles étaient demeurées sous le coup d'une sorte d'excommunication tacite. Et, même après que le mémoire de M. Heuzey eut paru dans la *Revue d'Assyriologie*, on s'étonne que cette conspiration du silence ait continué, quand il s'agissait d'un chapitre entièrement nouveau ajouté, non pas seulement à l'histoire de l'art, mais à l'histoire de la civilisation.

Ces statues sont toutes taillées, comme le buste d'Elche, dans une pierre calcaire très tendre, la pierre du pays évidemment¹, et reproduisent un petit nombre de types, toujours les mêmes. L'art du *Cerro* rappelle l'art chypriote, sinon par le style et l'exécution ou le choix des types², du moins par l'analogie des influences diverses qui ont contribué à les faire naître tous deux. C'est le même caractère d'un art local et rustique, qui s'est développé sur place après avoir reçu une impulsion première du dehors. Ici, comme à Chypre, cette impulsion est manifestement venue de l'archaïsme grec.

Le type le plus fréquent et le plus intéressant est celui de la femme debout, dans une attitude rigide et hiératique, vêtue de lourdes draperies superposées, la poitrine ornée de colliers à plusieurs rangs, la tête chargée d'une coiffure de forme bizarre et de dimensions inusitées; c'est tantôt un diadème, tantôt une haute tiare, droite ou fortement inclinée en arrière, complétée par des pendoques et des boucles d'oreilles énormes. On peut voir au Louvre, où on les a placés à dessein en face du buste d'Elche, les moulages d'une figure entière de femme et d'une tête coiffée d'une tiare pointue appartenant à ce type. Ces monuments sont précisément ceux que M. Heuzey a étudiés en détail dans son mémoire de la *Revue d'Assyriologie*.

M. Heuzey ne pense pas que l'archaïsme grec pur ait agi directement sur l'Espagne. En analysant les pièces choisies par lui dans la série des sculptures du *Cerro* à cause de leur mérite d'exécution et de leur caractère significatif, il a démêlé les éléments dont la fusion

1. M. Heuzey fait observer justement que « le tuf calcaire », ce que les Grecs appelaient *ἐπιχώριος πῶρος*, est presque partout l'indice de l'ancienne sculpture locale (*Revue d'Assyriologie*, t. III, p. 97, n° 1).

2. On remarquera, par exemple, que les statues d'hommes sont aussi rares au *Cerro* que les statues de femmes le sont à Chypre. Cependant, parmi les quelques originaux rapportés au Louvre par M. Engel, il y a plusieurs têtes d'hommes, d'un art très barbare, il est vrai, et les restes d'une statue de cavalier.

a constitué la manière propre des ateliers espagnols. De l'archaïsme grec viennent « le style dominant, le type des figures, l'arrangement des draperies ». Mais, à côté de cet élément purement grec, on sent, non seulement dans certains détails, mais dans l'ensemble même, dans l'esprit général de l'exécution, la persistance de la technique orientale. Enfin, la part du goût local est visible dans l'exagération et dans la fantaisie barbare de la parure, dans cet amour des bijoux et des coiffures compliquées que garde encore l'Espagne d'aujourd'hui.

Cette théorie, suggérée par l'étude des monuments, M. Heuzey l'a confirmée à l'aide des renseignements historiques, malheureusement trop rares, que nous possédons sur l'Espagne antique. Il a montré comment le lieu même d'où proviennent les sculptures ibériques explique ce mélange de styles.

Dès le ^{vi} siècle avant notre ère, la côte occidentale de l'Espagne est colonisée à la fois par les Grecs et par les Phéniciens. Les Grecs, surtout les Grecs massaliotes et phocéens, s'établissent dans la partie septentrionale de la côte et fondent des colonies telles que Rhodé, Emporiae, tout à fait au nord, et, sur le golfe de Valence, Zakynthos, Héméroskopion. Cette dernière petite ville, située à l'extrémité du promontoire montagneux qui fait une forte saillie dans la mer, entre le golfe de Valence et celui d'Alicante, paraît avoir marqué au sud la limite des possessions grecques¹.

Les Phéniciens et les Carthaginois dominent dans la partie méridionale de la côte, où ils ont les ports de Malaca et d'Abdéra. Carthagène, la plus septentrionale des colonies puniques, se rapproche beaucoup plus de la région d'Elche et du *Cerro*, puisqu'elle était bâtie près du cap qui ferme, au sud, le golfe d'Alicante. Il est vrai qu'elle fut fondée seulement en 228 ; à cette époque, les Carthaginois occupèrent effectivement et militairement tout le midi de l'Espagne, où ils s'étaient jusqu'alors contentés d'entretenir des comptoirs maritimes. Mais il est probable, dit M. Heuzey², que les Carthaginois n'avaient pas attendu cette conquête militaire pour commercer avec les populations de cette côte si riche. D'ailleurs, même si l'on pense que ni les Grecs ni les Carthaginois ne se sont établis dans cette partie de la côte, entre Héméroskopion et Carthagène, si l'on admet que le golfe d'Alicante et la région intérieure, c'est-à-dire précisé-

1. Cependant M. Paris pense qu'Illici elle-même, avant de devenir une colonie romaine, a pu être une colonie grecque, sous le nom d'Héliké (*Monuments Piot*, 1897, p. 29).

2. *Revue d'Assyriologie*, t. III, p. 109.

ment la contrée où se trouvent Elche et le *Cerro de los Santos*, sont restés un pays purement ibère, on n'en est que plus à l'aise pour comprendre comment un art original et mixte, un art national et cependant imprégné d'influences grecques et orientales, a pu se développer chez des populations assez énergiques pour défendre victorieusement leur indépendance, et qui étaient placées justement entre les pays entamés par la civilisation hellénique et ceux où dominaient les Carthaginois.

L'influence grecque ne suffit pas, à elle seule, pour expliquer ce qui subsiste d'oriental dans les sculptures du *Cerro*. Du reste, des populations, non pas sauvages, mais barbares, comme l'étaient celles de l'Espagne, devaient être d'emblée peu sensibles à la sobriété et à la simplicité du pur goût grec. Elles devaient préférer l'art grec accommodé suivant l'esthétique de peuples plus voisins d'elles par le caractère et par les mœurs, et c'est précisément ce que les Phéniciens et les Carthaginois pouvaient alors leur apporter. M. Heuzey a mis le premier en lumière un des faits les plus importants qui éclairent l'histoire de la civilisation antique. C'est l'influence que la plastique grecque a eue, dès l'époque archaïque, sur l'Orient, inconsciemment séduit par cet art qui sortait de lui, en qui il se reconnaissait encore, et où il retrouvait sa propre image embellie par l'effort d'une race supérieurement douée. M. Heuzey a donné à ce curieux phénomène le nom d'*action en retour* de l'archaïsme grec. Cette action s'est exercée d'une façon prépondérante à Chypre, à Rhodes, en Phénicie. C'est l'*archaïsme gréco-phénicien*, que les Carthaginois ont apporté aux populations ibériques.

Ces remarques s'appliquent au buste d'Elche, comme aux sculptures du *Cerro de los Santos*. Quelques personnes, frappées surtout par l'incomparable beauté de notre buste, ont peine à croire qu'il ait pu sortir de la même école que les sculptures du *Cerro*. Leur piété pour la Grèce ne veut pas attribuer à un autre qu'à un artiste grec un si incontestable chef-d'œuvre. Sans doute le visage de la Dame d'Elche évoque plus impérieusement que les meilleures sculptures du *Cerro* le souvenir des belles œuvres grecques de l'archaïsme avancé. Le Musée du Louvre a récemment acquis un admirable masque en terre cuite, provenant de Béotie. Quand il fut présenté aux conservateurs du musée, il y eut une exclamation unanime : « C'est la Dame d'Elche. » En effet, c'était la même attitude de la tête légèrement penchée en avant, les mêmes chairs tendues sur une ossature fortement charpentée, le même modelé des joues, dont

le contour, renflé aux pommettes, creuse ensuite une courbe aiguë jusqu'au menton carré, les mêmes yeux aux longues paupières et la même bouche serrée au ferme dessin.

Cependant la beauté supérieure de la Dame d'Elche ne doit pas nous faire oublier les liens étroits qui l'unissent à ses sœurs plus humbles du *Cerro*. Si l'on était tenté de ne pas tenir compte de ces liens, on en serait empêché par une statuette conservée au musée de Madrid et reproduite pour la première fois par M. Paris, dans son mémoire des *Monuments Piot*, fig. 6. Jusqu'au moment où M. Paris l'a remarquée et examinée de près, elle était restée presque inaperçue dans sa vitrine. L'indifférence des visiteurs s'explique suffisamment par les horribles mutilations qu'elle a subies. Mais la découverte du buste d'Elche lui donne une valeur documentaire dont M. Paris a bien reconnu l'importance. Car on retrouve dans cette pauvre statuette le vêtement, la parure et l'attitude de la Dame d'Elche.

D'ailleurs, il y a, dans le buste d'Elche, bien des détails, bien des traits qui ne sont pas grecs. Il n'est pas besoin d'insister longuement sur l'arrangement du costume et sur la parure. La profusion, la richesse, la grandeur excessive des bijoux, contrastent avec la simplicité grecque. Même à l'époque où les modes ioniennes, plus compliquées, plus luxueuses, n'avaient pas encore été vaincues par la sévérité du costume dorien, les plus élégantes des Vierges de l'Acropole ont aux oreilles de simples disques d'orfèvrerie, sans pendoques, dont la dimension ne dépasse pas celle du lobe de l'oreille. Le diadème de forme basse qui couronne leur tête ou la bandelette qui serre leurs cheveux est une coiffure bien modeste auprès de la tiare, des rangs de perles et du long voile de la Dame d'Elche. On ne trouverait pas, sur une seule statue grecque d'aucune époque, le lourd collier à triple étage qui s'étale sur la poitrine de notre buste. C'est seulement dans les ouvrages de l'art industriel qu'on pourrait rencontrer des exemples analogues, et toujours beaucoup plus discrets, principalement sur les figurines de terre cuite archaïques, encore toutes pénétrées des traditions orientales. Les figurines coiffées du *polos*, qu'on a recueillies à Rhodes, à Chypre et aussi à Tanagra, ont souvent au cou, suspendu par un collier, un de ces sachets de cuir ou de métal, tout pareils à ceux qui ornent le troisième collier de la Dame d'Elche, et aussi bien à ceux que les peuples orientaux ont toujours aimé et aiment encore à porter en guise d'amulettes¹. Ce qui

1. La grande statuette de bronze, représentant un *Apollon* archaïque, récemment trouvée à Delphes porte aussi au cou un collier à bulle, « fait jusqu'ici

est moins grec encore, ou plutôt ce qui ne l'est pas du tout, c'est la petite fibule fixée au bord supérieur de la chemise, au-dessus du premier collier. Une fibule du même genre, mais beaucoup plus grande, se voit aussi à la même place sur la statue publiée par M. Heuzey (*Rev. d'Assyr.*, pl. III). Toutes ces singularités du costume et de la parure, c'est la part propre des modes locales. Il est difficile d'affirmer qu'il n'y ait pas, dans ces modes, tel ou tel détail importé. Mais on peut dire qu'il n'y a rien qui soit une invention purement grecque, sauf le jeu des draperies, cette création originale du génie grec¹.

D'ailleurs, considérons le travail scrupuleux de la main qui a fidèlement reproduit ces agencements compliqués, ces raffinements du costume et de la parure : cette main devait être celle d'un homme habitué à des modes qu'un Grec aurait sans doute trouvées extravagantes² et n'aurait pas traitées avec le même respect.

A côté de cet esprit général de l'exécution, il y a des détails de technique qu'on ne peut guère attribuer à un artiste grec. Les yeux aux prunelles incrustées, fréquents dans les statues de bronze, sont extrêmement rares dans les statues de pierre ou de marbre. Les Vierges de l'Acropole ont les prunelles peintes : pas une ne les a creusées³. La ride de la paupière supérieure, qui donne aux yeux une si vivante expression individuelle, est une recherche de réalisme sans exemple dans l'art grec.

Enfin, je ne puis croire qu'un artiste grec se fût jamais soumis à certain procédé conventionnel qui semble avoir été employé par les sculpteurs espagnols d'une façon régulière, puisqu'on le retrouve aussi bien dans le buste d'Elche que dans la statue étudiée par M. Heuzey, la statuette publiée par M. Paris et d'autres encore. Vue de certains côtés, la Dame d'Elche paraît presque bossue, à cause de ses épaules remontées, étroites, qui sont sans aucun rapport avec l'anatomie réelle, telle qu'elle est indiquée à la naissance de la gorge. On croit bien deviner que cette faute d'anatomie s'excuse par une nécessité technique. Si le cou avait été dégagé du bloc de pierre, les sans exemple dans les figures viriles, archaïques. » (*Perdrizet, Bulletin de Correspondance hellénique*, 1896, p. 603.)

1. Ce point a été plusieurs fois mis en lumière par M. Heuzey (*Catalogue des figurines de terre cuite du Louvre*, p. 132 et 222; *Rev. d'Assyr.*, t. III, p. 401.)

2. Nous avons déjà fait allusion à un curieux texte de Strabon (III, 164), plusieurs fois commenté par M. Heuzey. Les expressions dont il se sert en parlant des modes ibériques, ἀγβεία, βαρβαρικὴ ἰδέα, montrent ce qu'un Grec devait en penser.

3. La seule exception qui me vienne à la mémoire est la statue d'homme qu'on appelle le Moschophore.

énormes couvre-oreilles et les pendeloques, taillés dans une matière tendre et peu solide, se seraient trouvés sans soutien. Il n'en est pas moins vrai qu'une convention aussi barbare étonne et choque dans une œuvre qu'anime le sentiment de la beauté et où l'habileté de main est déjà si marquée. Même dans les maladroits essais du premier archaïsme, les Grecs n'ont jamais montré une pareille indifférence pour la structure du corps humain.

Ces observations nous amènent à une remarque finale. Par la supériorité de l'exécution, par la conception de la beauté humaine dont il s'inspire, le buste d'Elche est beaucoup plus voisin du grand style grec classique que les meilleures statues du *Cerro*, et cependant aucun monument ne donne une plus forte impression d'originalité, aucun n'a une saveur indigène plus franche, aucun n'est plus espagnol. Au contraire, — on peut le constater en examinant la série des têtes que M. Paris a judicieusement choisies dans la collection du *Cerro*, — les sculptures qui se rapportent à un style plus ancien se distinguent à peine, sinon par une certaine lourdeur ou une certaine rudesse de travail, des produits de l'archaïsme grec oriental. Plus d'une rappelle à s'y méprendre ces terres cuites rhodiennes qui représentent des femmes coiffées d'une haute tiare cylindrique d'où tombe un long voile sur les épaules. Je vois là de nouveaux motifs pour admettre l'existence d'un art antique espagnol qui, né sous une impulsion du dehors, se satisfait d'abord, comme il est arrivé dans tous les temps et dans tous les pays, par l'imitation docile des modèles étrangers, et qui, plus tard, sans oublier les leçons de ses maîtres, sait dégager son originalité propre en suivant les inspirations de l'esprit national.

Je n'ai rien dit encore de la date qu'il faut assigner aux sculptures ibériques. En l'état de nos connaissances, le problème est très difficile à résoudre, et l'on peut craindre qu'il ne demeure longtemps insoluble. Nous n'avons, pour ainsi dire, pas de documents historiques sur la civilisation antique des populations espagnoles. Les quelques textes des auteurs grecs relatifs à l'Espagne ne sont pas d'un grand secours. Les inscriptions qui sont conservées au musée de Madrid comme provenant du *Cerro de los Santos*, même si elles n'étaient pas très suspectes, n'en resteraient pas moins inintelligibles¹. C'est donc l'étude des monuments qui seule peut nous guider. Des ressemblances entre les plus beaux ouvrages de la sculpture

1. Heuzey, *Revue d'Assyriologie*, t. III, p. 113.

ibérique et ceux de l'archaïsme grec on aurait tort de conclure que ceux-ci sont contemporains de ceux-là. Il est possible que le premier contact des Ibères avec l'art grec remonte à la fin du ^{vi}e siècle ou au commencement du ^ve. Mais il a fallu sans doute de longues années à ces populations barbares pour apprendre à imiter les modèles étrangers, puis à s'en inspirer librement.

Il faut se rappeler d'ailleurs que, chez les peuples orientaux qui ont servi d'intermédiaires entre la Grèce et l'Espagne, les formes de l'archaïsme grec ont survécu longtemps à la victoire du beau style classique. En Grèce même, hors d'Athènes, et dans les pays hellénisés, cet « archaïsme prolongé », suivant le mot très heureux de M. Heuzey, c'est-à-dire un archaïsme non pas pédant et froid comme celui où s'amuseront plus tard les dillettantes de l'époque d'Auguste, mais sincère et encore vivifié par une tradition ininterrompue, subsiste parallèlement au grand courant de l'art attique triomphant. Tout près d'Athènes, en Béotie, à Thespies, j'ai trouvé un bas-relief funéraire qui ne peut être que du ^{iv}e siècle, et dont les personnages reproduisent les formules d'art antérieures à Phidias. Les plus beaux masques béotiens en terre cuite gardent la même fidélité à la tradition ancienne, et nous avons au Louvre un masque de femme, provenant de la fabrique plus récente de Myrina, qui atteste une persistance plus surprenante encore des types archaïques. Nous pensons donc qu'à cent ans près ou même davantage, il est impossible de déterminer la date d'une œuvre comme le buste d'Elche. Nous ne croyons pas qu'elle puisse être antérieure aux premières années du ^{iv}e siècle. Mais si l'on suppose que l'impulsion décisive n'a été donnée aux populations espagnoles qu'au moment où Carthagène fut fondée, rien n'empêche de faire descendre la date jusqu'à la fin du ⁱⁱⁱe siècle. Peut-être l'étude minutieuse et raisonnée des sculptures trouvées au *Cerro de los Santos* et de celles dont on peut espérer la découverte sur d'autres points encore nous permettra-t-elle un jour plus de précision. C'est l'œuvre que nous attendons avec confiance de M. Paris. Mais, en essayant d'établir une chronologie de ces monuments, il faut se garder d'une illusion. Les écoles locales de l'Espagne semblent être parties de la barbarie pour y retourner, sans doute après des siècles; on ne doit pas confondre les essais encore maladroits d'un art en voie de perfectionnement avec le retour final à la rusticité primitive.



PETITS MAÎTRES OUBLIÉS

ADOLPHE-FÉLIX CALS



Le peintre que nous nous proposons d'étudier ici, sans enthousiasme intempestif, sans parti pris d'admiration hors de saison, est presque un inconnu ; sa réputation ne s'est pas étendue au delà d'un cercle très restreint d'amateurs et d'amis. Ce n'en fut pas moins un artiste de réelle valeur, sincère et convaincu, dont les rares qualités méritent d'être mises en lumière. Il trouva d'ailleurs dans l'estime de ses confrères les plus autorisés une juste compensation à l'indifférence de la foule. Corot, en particulier, appréciait grande-

ment son œuvre ; Diaz, Fromentin, Jongkind et d'autres encore le reconnaissaient pour un des leurs et témoignaient, en toute occasion, leur sympathie autant à l'homme qu'au peintre.

Cals fut un artiste très personnel qui, volontairement, s'éloigna des sentiers battus et marcha résolument vers la solitude. Fier et modeste à la fois, il attendit qu'on vint le chercher dans son isolement. S'il eut un instant l'ambition de devenir un peintre célèbre, d'arriver à la renommée, il fut vite désabusé comme en témoigne ce passage emprunté à sa correspondance : « Je voudrais, moi, pauvre et faible travailleur, mais tout dévoué, je le jure, je voudrais laisser une petite trace de mon passage dans ce monde des arts que j'aime de toute mon âme... » Cette bouffée de vanité dura peu. Ce fut une erreur d'un instant. Jamais peintre ne fut moins ambitieux, plus modeste, plus complètement désintéressé, tout en ayant conscience de sa valeur. Cals peignait pour le plaisir de peindre : « Il faut travailler », lisons-nous dans une de ses lettres, « sans se préoccuper d'autre chose que du bonheur de posséder la nature. Il faut y aller avec passion, avec fureur, ne penser qu'au bonheur de la possession, ce qui n'empêche pas un travail plus calme, plus réfléchi et dans lequel on apporte aussi ce sentiment passionné que doit toujours posséder l'artiste. » Sa plus grande préoccupation fut, toute sa vie, de mieux faire, de progresser, de marcher de l'avant : « Je ne veux pas », écrivait-il, « me préoccuper de ce qui peut plaire ou ne pas plaire au public, qui, du reste, est un troupeau tellement changeant qu'on risque de se tromper fort en courant après lui. Je me trouve si heureux de faire ma peinture en toute liberté, que je continuerai, sans me soucier de ce qu'on en peut dire, tout en cherchant, bien entendu, à la faire de mon mieux, avec mes moyens à moi... »

Cals n'ambitionna rien au delà de la possibilité d'étudier et de produire à l'abri du besoin, — à l'abri du besoin, car, hélas ! il passa les deux tiers de sa vie dans la misère. Il fallut que sa foi en l'art fût bien grande, l'absorbât bien complètement pour lui avoir donné le courage et la force de supporter les amertumes de la vie. Jamais, cependant, il n'abandonna le travail ; même dans les jours les plus sombres, il exécuta sa tâche, et ses nombreuses toiles s'entassaient dans un coin de son misérable logis sans trouver d'acquéreur.

Cals fut bien le véritable artiste auquel, mieux qu'à aucun autre peut-être, peut être appliquée cette phrase de George Sand à Fromentin : « Que l'on soit apprécié ou non, on peut toujours se sentir artiste vrai, quand on a précisément ces joies et ces angoisses de la production, et, que l'on soit triomphant ou désespéré, c'est comme cela qu'il faut vivre, puisqu'on est né pour cela. » Ah ! oui, il était

bien né pour cela, celui qui écrit : « J'ai une sorte de passion qui me trouble, qui m'exalte, qui me fait voir toutes choses dans leur ensemble vague et, si j'ose dire, poétique ; mais j'ai toutes les peines du monde à préciser quelque chose, à formuler ; c'est pour moi un travail inouï, où les détails ne se dévoilent que petit à petit, de la façon la plus douloureuse et en même temps avec un bonheur infini...

Je crie, je pleure parfois comme un fou, mais je tombe après dans une torpeur incroyable. » Ou bien encore : « Si l'on faisait de l'art pour acquérir de la fortune, on courrait risque d'avoir de terribles mécomptes. Heureusement que depuis ma jeunesse j'en ai pris mon parti. Il y a deux choses à faire : ou voir de quel côté vient le vent, quel est le goût actuel du public et pratiquer une espèce d'art dans ce sens, en se mettant à la remorque des maîtres de la place ; ou faire de l'art véritable, rendre ce que l'on sent, à ses risques et périls. L'art hors de cette condition dernière n'est pas de l'art. »

L'heure de la justice va sonner pour Cals. Déjà, ses deux tableaux *La Veillée* et *La Fileuse*, qui, sur les instances d'un de ses plus fervents admirateurs, M. H. Rouart, furent exposés à l'Exposition centennale de 1889, ont été une révélation pour nombre de curieux d'art.

Puis, un généreux amateur, M. Hazard, a fait don à l'État d'un certain nombre de ses tableaux. Un seul d'entre eux figure au Musée du Luxembourg. Il faut souhaiter qu'ils soient bientôt tous exposés à côté des Degas, des Monet, des Renoir, des Manet, des Sisley, et autres du legs Caillebotte.

Cals naquit à Paris le 17 octobre 1810, d'une famille d'humbles ouvriers. De bonne heure, il fit preuve d'un grand goût pour le dessin. Un vieux graveur, ami de la famille, nommé Amelin, s'inté-

1. Bataille était un cousin de Cals.



PORTRAIT DU PEINTRE BATAILLE¹ ET DE SA SŒUR

Par A.-F. Cals

ressa à lui et l'admit dans son atelier à sa sortie de l'école, à l'âge de douze ans; malheureusement pour le jeune Cals, son maître ne tarda pas à mourir. Pons, graveur dont le nom n'est point absolument inconnu, consentit à continuer les leçons interrompues par la mort de son confrère. Notre futur peintre passa trois années dans son atelier, situé dans le quartier du Val-de-Grâce, à copier des dessins et des plâtres. Au bout de ces trois années, il quitta ce maître, chez lequel il n'avait pas appris grand'chose, pour entrer, sur sa recommandation, chez un de ses anciens élèves, Bosq, graveur en vignettes. Chez celui-ci, Cals fit quelques études de gravure au burin, exercices de tailles sur cuivre, travail aussi minutieux qu'ingrat, pour lequel il ne se sentit aucun attrait. Entre temps, il alla dessiner à l'École des Beaux-Arts, où il fit la connaissance d'un élève de Léon Cogniet, Henri Monier, mort fort jeune du choléra. Monier le fit admettre sans rétribution dans l'atelier de son maître.

Léon Cogniet, professeur calme et raisonnable s'il en fut, artiste à tendances éclectiques, d'une tolérance à toute épreuve, ne semble pas avoir eu une grande influence sur Cals, dont l'indépendance l'effraya bien un peu. C'est sans succès qu'il lui conseilla, à plusieurs reprises, de faire quelques concessions au goût public. Cals lui conserva cependant, toute sa vie, une véritable reconnaissance pour ses leçons, dont il profita peu, il faut en convenir, et aussi pour sa générosité à son égard.

Cals débuta au Salon de 1835 avec divers portraits et un tableau de genre. Depuis lors, il continua d'exposer chaque année, sans interruption, des paysages, des portraits et des tableaux de genre, quoique la plupart du temps ses toiles aient été mises aux plus mauvaises places. Le public passa indifférent et la critique ne s'occupa en aucune façon des œuvres de notre peintre, œuvres d'un caractère trop intime et trop délicat pour n'être pas noyées dans ces sortes d'exhibitions. Après 1848, Cals ne se montra que très irrégulièrement aux Salons annuels. Ce ne fut qu'à partir de 1865 que son nom reparut sur le livret. Il prit également part aux expositions des Intransigeants, notamment à celle ouverte en avril 1879, avenue de l'Opéra, dont quatorze peintures et dessins, figuraient à côté d'œuvres de Degas, Forain, Monet, Pissaro, Zandomeneghi, Rouart, Tillot, etc.

Cals se maria de fort bonne heure avec une demoiselle Hermance de Rovisy, à laquelle il avait donné des leçons de dessin. Le ménage ne fut pas heureux. Le caractère fantasque et acariâtre de la jeune femme en fut la cause. Quoique celle-ci eût une certaine fortune —

sept ou huit mille francs de rente, — elle ne tarda pas à en dissiper la plus grande partie par son désordre inimaginable, et la gêne fut vite l'hôte habituel du ménage, bientôt chargé du fardeau d'un enfant infirme. Il fallut à Cals toute la force d'âme qu'il puisait dans sa passion d'artiste, pour résister à l'envie qui lui prit bien souvent d'en finir une bonne fois avec toutes ses misères, parmi lesquelles l'insuccès de ses œuvres lui était encore la plus sensible.

Cals ne vint pas à son heure. Cependant il fut un novateur bien timide, un révolutionnaire bien doux et bien tranquille !

Vers 1838, il fit une courte et rapide excursion en Berry et, l'année suivante, une autre en Auvergne, ce qui lui permit de varier un peu le motif de ses tableaux. Aussi, au Salon de 1839, montra-t-il un *Paysan et une paysanne berrichons* et à celui de 1840, un *Paysan auvergnat*.

En 1848, Cals fit la connaissance d'un petit marchand de tableaux de la rue de Clichy, Martin, qui transporta un peu plus tard son commerce dans une boutique de la rue Laffitte. Martin s'éprit de la peinture de l'artiste, qu'il prôna à ses clients habituels, et commença à vendre quelques-unes de ses toiles à des prix des plus modestes, lesquels, il est vrai, montèrent quelque peu, grâce à un petit nombre d'amateurs délicats et subtils.

Ce Martin qui se passionna pour la peinture de Cals était un personnage hétéroclite et bizarre ; d'abord ouvrier sellier, ensuite figurant, puis grande utilité dans les théâtres de banlieue, il était devenu, en dernier lieu, marchand de tableaux. Impossible de trouver, sous des dehors aussi étranges et aussi frustes, un homme plus honnête, plus franc, plus loyal et d'un goût plus éclairé en matière d'art. Martin pleurait d'attendrissement en face d'une belle œuvre. Devant un Corot, un Millet, un Delacroix, il devenait éloquent, trouvait des mots allant au cœur, des expressions qui vibraient et exprimaient admirablement ce qu'il éprouvait. Son émotion était alors communicative. Cet humble boutiquier était un être exquis, aimé et estimé de tous ceux qui l'ont approché. Quels services n'a-t-il pas rendus à des artistes dans le besoin ! Cals fut du nombre de ses obligés, mais Cals avait un cœur égal au sien, et ces deux hommes, faits pour s'entendre, devinrent vite des amis intimes qui, sachant chacun ce que valait l'autre, ne se quittèrent plus, se voyant pour ainsi dire chaque jour ; et quand, l'été venu, l'artiste qui n'était plus un besogneux, grâce au marchand de tableaux, s'enfuyait vers les plages normandes, le marchand, tout désorienté, n'avait plus qu'un

désir : quitter sa boutique, rejoindre son peintre, et aller en face de lui, à la ferme Saint-Siméon, à Honfleur, s'asseoir sur un banc rustique, devant une bolée de cidre.

D'autres sympathies soutinrent Cals. Le comte Doria, MM. H. et A. Rouart, Hazard, etc., ne se lassèrent pas de faire entrer ses ouvrages dans leurs collections. Ces quelques amateurs suffirent à le tirer du besoin. Le comte Doria, après avoir fait sa connaissance chez Martin, en 1858, l'appela, l'été suivant, à son château d'Orrouy, à Crépy-en-Valois, pour faire le portrait de ses enfants. Depuis lors, jusqu'en 1869, c'est-à-dire pendant une période de dix années, Cals passa la majeure partie de la belle saison à Orrouy. Dans ce coin de l'Île-de-France, il brossa de nombreuses toiles des plus remarquables, rendant cette nature modérée et douce sous son aspect tendre et mélancolique, quoique toujours avec une grande variété et une non moins grande simplicité.

Sa femme, dont il avait fini par se séparer et qu'il alla cependant soigner, pendant sa dernière maladie, avec un entier dévouement, mourut à Versailles au moment de la guerre franco-allemande. Après l'année terrible, il se décida à quitter Paris pendant la belle saison et à aller, avec sa fille infirme, planter sa modeste tente à Honfleur, où il acheta une petite maison. Il y retourna fidèlement jusqu'à son dernier jour. Là-bas, en rapport journalier avec la population maritime du port, il se prit de passion pour elle et en fit le sujet de la plupart de ses toiles. Il ne se contenta pas de l'étude pittoresque et tant soit peu superficielle de ce monde particulier. Il voulut aller plus loin ; le trouvant sévère et grave, il le montra sévère et grave, et, à force de conscience, sans pour cela ennoblir ses types, qui demeurent naturels et vrais, il atteignit le caractère et le style. La simplicité resta sa qualité primordiale, le grand charme de ses tableaux, qui brillent tous par la sincérité de l'attitude, du geste sobre et par le caractère personnel des têtes. C'est encore à Honfleur qu'il interpréta, dans des colorations douces et justes, dans cette enveloppe exquise où tout respire, où tout est dans l'air, ces coins de nature normande plantureux et verts où, sous les branches noueuses et contournées des pommiers pliant sous les fruits, l'herbe pousse drue et forte.

A part les deux rapides excursions en Berry et en Auvergne dont nous avons parlé plus haut, et ses séjours d'automne à Honfleur, Cals voyagea fort peu. Il fit cependant un court séjour dans les Pays-Bas, au printemps de 1861, dans des circonstances toutes parti-

culières. Jongkind, ce puissant coloriste hollandais, ce grand enfant à la taille de géant qui ne sut jamais se conduire seul, disparut un matin de Paris où il habitait depuis de longues années, au grand



LA FILEUSE, PAR A.-F. CALS

(Collection H. Rouart)

chagrin et à la profonde inquiétude de ses amis et admirateurs, qui craignaient beaucoup d'apprendre sa mort tragique. Certains indices permirent de supposer qu'il avait pris la route de son pays natal. Les amis de l'artiste se cotisèrent et réunirent un petit pécule permettant d'envoyer l'un d'eux à la recherche du fugitif. Cals fut désigné à cet effet. Il partit donc pour la Hollande et, après de nombreuses recherches, finit par découvrir le fugitif dans une mesure de Rotterdam, couché sur une botte de paille, dans un grenier ouvert à la

pluie et à tous les vents. Il le ramena à Paris, où il fut confié aux bons soins de son ami Martin. Cette rapide excursion de Cals dans la patrie de Rembrandt ne lui permit guère de visiter les musées et d'admirer les maîtres hollandais, avec lesquels il avait tant d'affinités.

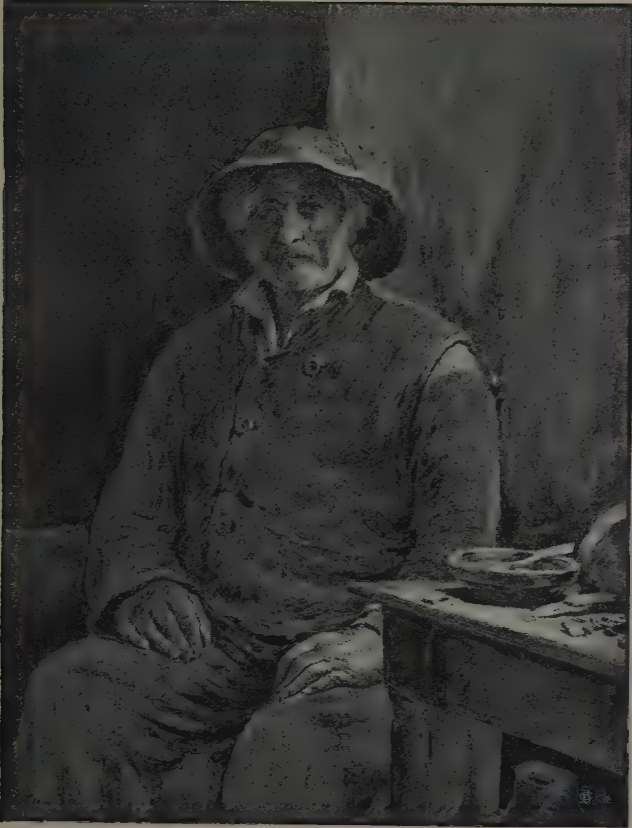
Cals mourut à Honfleur, le 3 octobre 1880, enlevé en quelques jours par une lésion du cœur : « Que Dieu me fasse mourir le pinceau à la main ! » dit-il dans une de ses lettres ; « dans tous les cas, le bonheur que m'aura procuré ma chère peinture me suivra, m'accompagnera jusqu'au dernier moment ». On peut dire, à peu de chose près, que son dernier vœu fut exaucé. Il fut inhumé dans le cimetière d'Honfleur, sous un modeste cénotaphe que lui élevèrent ses amis et admirateurs.

Quatre mois après sa mort, en février 1881, eut lieu, sous la direction de son vieil ami Martin, la vente de ce que contenait son atelier. Le produit de cette vente suffit sinon à assurer à sa fille une large aisance, du moins à la mettre à l'abri du besoin.

Douze ans plus tard, le comte Doria, M. H. Rouart et quelques autres admirateurs de son talent, organisèrent, en avril-mai 1894, une exposition de ses principales œuvres, tirées de leurs galeries. C'est, en effet, chez ces deux collectionneurs qu'il faut aller étudier la peinture de Cals. Chez le comte Doria se trouvent : *La Jeune mère*, *L'Enfant endormi*, *La Fillette à la pomme*, *La Rue Vavin à Honfleur*, *Le Lavoir du Butin*, *Le Bassin de Honfleur*, le *Portrait du Peintre* et nombre d'autres toiles de genre, de paysage et de nature morte ; chez M. H. Rouart : *La Fileuse*, *Au Cabaret*, *La Femme cousant à la lampe*, *Au Soleil*, *Une Rue à Honfleur*, *La Buvette*, *L'Église d'Orrouy*, *Au Cabaret Saint-Siméon*, divers portraits, etc. ; d'autres curieux possèdent encore des ouvrages importants de notre peintre : MM. A. Rouart, le docteur Viaud, etc.

Nous avons connu Cals dans les dernières années de sa vie, installé rue Rochechouart, dans un appartement des plus modestes, assez haut perché, attenant à un petit atelier. C'était alors un petit vieillard à l'aspect assez malingre, au visage doux, aux traits ratatinés, à l'œil fin, à la chevelure et à la barbe poivre et sel, rares et embroussaillées. Nous connaissons deux portraits de lui, outre ceux qu'il a peints lui-même et qui se trouvent, l'un dans la collection Doria, l'autre, le représentant dans sa jeunesse, chez M. Rouart. Le premier est un médaillon modelé par le sculpteur Godin, qui le montre entre soixante-cinq et soixante-dix ans ; le second, un fusain dessiné par A. de Chalmert, le 10 janvier 1875, où l'artiste, assis dans son modeste atelier, est en train de peindre.

Cals dessine par l'ombre et la lumière ; il ne voit dans la nature que des teintes qui s'associent, se mêlent, se dégradent sans formes précises ni contours arrêtés. Chez lui, la ligne est toujours émousée,



VIEUX PÊCHEUR A HONFLEUR, PAR A.-F. CALS

(Collection H. Rouart)

fondue, comme noyée ou perdue. Sa peinture très simple, doucement caressée, très enveloppée, ouatée même, si l'on nous permet de nous servir de ce mot, est pleine de repentirs, de retouches, de taches. Elle consiste en tons rompus avec des notes claires opposées aux notes foncées. Sa technique n'en est pas moins juste et pleine d'expression. Si c'est dans l'adresse de main que l'on veut trouver la preuve de la supériorité d'un artiste, cette adresse, on ne la trouvera pas chez lui. Il l'a entièrement dédaignée, jugeant qu'il n'avait que faire des conven-

tions d'école et des habiletés de métier. Ce poète naïf et simple, qui a toujours volontairement subordonné l'exécution d'un morceau à l'expression de l'ensemble et à la pénétrante émotion de l'œuvre, n'avait que faire des roueries de la brosse et des jongleries du couteau à palette.

S'il est un artiste contemporain qui offre de frappantes analogies avec Cals, c'est bien le peintre hollandais Josef Israëls. Chez tous deux, même amour des humbles gens et des humbles choses ; même compréhension de la vie triste et pénible des pauvres paysans et des rudes pêcheurs attendris par les joies et les devoirs de la famille ; même sympathie émue pour les paisibles et résignés vieillards repliés sur eux-mêmes, même tendresse caressante et enveloppante pour les enfants. La peinture de Josef Israëls est plus monochrome et plus fine de valeur, quoique plus heurtée ; celle de Cals, en compensation, est plus variée et plus chaude.

Dans les tableaux de genre, l'action, pour Cals, est toujours secondaire et sans importance. Ses motifs, empruntés le plus ordinairement — on peut presque dire sans exception — à la vie journalière des humbles, sont dénués de toute violence de mouvement ou d'expression ; ses personnages, comme ceux des Lenain, toujours graves, mélancoliques ou résignés. Un sujet sur lequel le peintre est revenu à maintes reprises, c'est l'amour tranquille, serein et presque religieux du père et de la mère pour l'enfant chez le paysan et le marin, amour qu'il a rendu avec une émotion des plus touchantes. Dans ces scènes d'intérieur, il a exprimé avec une remarquable et rare justesse les jeux de la lumière factice, ses dégradations, ses teintes spéciales et ses colorations propres. Ses effets de lampe, sans aucuns heurts, duretés ni sécheresses, méritent une attention toute particulière.

Le sentiment exquis et délicat qui était le fond de sa nature, Cals le montre jusque dans cette multitude de petites études de paysage, d'intérieur et de nature morte, de dimensions minuscules, grandes tout au plus comme la paume de la main, qu'il a laissées et semées un peu de tous côtés et qu'il faisait pour ainsi dire en se jouant, pour se délasser de travaux plus importants.

Avec son profond sentiment des masses, de l'enveloppe et de l'harmonie, son amour de la vérité, son horreur du convenu et du banal, il n'est pas étonnant que Cals ait été un remarquable peintre de portraits. Il en a laissé un certain nombre, tous fort beaux, fidèles et consciencieux, ne tombant jamais dans le détail minutieux. Est-il

besoin d'ajouter qu'en ces portraits, sans subterfuge, charlatanisme ou escamotage, et sans recherches de ragoût piquant ou d'artifice de composition, les contours n'existent pas plus que dans ses autres œuvres, que les têtes et les mains des personnages représentés demeurent noyés dans l'ensemble, et qu'ils sont traités d'une pâte grasse, nourrie, chaude et chatoyante ?

Si un paysage est un état d'âme, jamais cet axiome n'aura été plus vrai que pour ses études de plein air, effets du soir ou du matin, d'une harmonie douce et lumineuse. Toutes montrent cette nature qu'il adorait, sous son aspect tendre et mélancolique, reflet de son cœur aimant assombri par les tristesses et les douleurs de sa vie de privations et de misères.

Nous l'avons déjà dit et nous y revenons : Cals avait avant tout une âme que la nature émouvait au plus haut point, et jamais artiste ne fut plus sincère et plus passionné. Pour le prouver une fois de plus, citons ces lignes de lui, véritable hymne d'amour qui le montre tout entier : « Ah ! le travail dans la solitude, avec la seule pensée, le seul désir d'exprimer le bonheur, le tressaillement que donne la contemplation de la nature ! Quelle paix ! Quelle joie !... Ce matin encore, en travaillant au soleil, j'étais dans un tel ravissement que je chantaient tout mon répertoire, tout en chantant avec mes couleurs, en cherchant à rendre la magnificence de la nature... Quelle douce et merveilleuse occupation que cette recherche de l'harmonie ! Que de difficultés ! Mais quelle joie profonde dans ce travail ardent pour rendre un peu de cette vie qui palpite et à laquelle on se sent intimement lié ! Il faut que l'art soit un produit de l'union complète de l'artiste et de la nature... Travaillons avec un cœur plein de tendresse ! Qui, il faut aimer, aimer et aimer toujours. »

PAUL LAFOND





BIBLIOGRAPHIE

LA DANSE, PAR M. GASTON VUILLIER¹



Le goût devient chaque jour plus vif pour les ouvrages d'aspect séduisant, de consultation aisée, de lecture rapide, où les témoignages de l'art, à tout instant produits, corroborent et complètent les assertions de l'écrivain. Voici trente-cinq années, Charton et Bordier s'étaient souciés d'appeler les créations des architectes, des peintres, des statuaires, des médailleurs, à éclairer les fastes de l'histoire² ; Victor Duruy et le bibliophile Jacob ont suivi cet exemple, quand ils se sont pris à faire revivre les Grecs et les Romains ou à définir les étapes de la civilisation moderne ; aujourd'hui, avec le progrès incessant des procédés photographiques, l'enseignement instantané par l'image tend à suppléer, pour la généralité, les leçons du texte toujours trop lentes au gré de notre curiosité impatiente et avide.

Bien qu'on sache M. Gaston Vuillier plutôt encore peintre qu'écrivain, il évite de pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes le système de la prédominance de l'illustration ; l'annaliste ne s'est pas abdicqué dans ce livre sur la danse, où vous ne relèverez d'ailleurs ni trace de pédanterie, ni montre d'une érudition sur tous les points renseignée. L'ambition de M. Gaston Vuillier le porte surtout à

1. Hachette, éditeur. Un vol. in-8°, illustré de 49 héliogravures et de 400 gravures.

2. *Histoire de France*, illustrée d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque ; 2 vol. in-8°, 1863.

demeurer accessible aux lecteurs les plus divers, et il y réussit à souhait, parce qu'il n'est pas trop savant et que, chez lui, l'entrain du récit, l'attrait d'un style clair, coloré et concis, savent attacher et retenir. Comme dans une causerie familière, l'histoire de la danse religieuse, théâtrale, champêtre ou guerrière, s'évoque à travers les pays et les âges, depuis le temps qui vit le roi David s'agiter devant l'arche, jusqu'à cet hiver de 1897, où la Loïe Fuller imposa le sou-



LES PLAISIRS DE LA DANSE

D'après une gravure anglaise du commencement du siècle.

venir de sa mimique expressive et de ses draperies tourbillonnantes empourprées au reflet d'invisibles flammes.

Choisie par un artiste et présentant une sélection de chefs-d'œuvre, la documentation illustrée devait atteindre ici à une importance inaccoutumée, offrir un intérêt primordial.

La reproduction des monuments figurés relatifs à la danse fournirait la matière d'amples recueils ; une existence suffirait à peine, si l'on entreprenait d'en dresser un complet inventaire. Pour l'antiquité, M. Maurice Emmanuel s'est acquitté, on le sait, de la tâche ardue¹ ; il existe bien, quant à la partie moderne,

1. Voir *La Danse antique* par Maurice Emmanuel. Hachette, éditeur. Un vol. in-8°.

quelques traités spéciaux, sur les *Danses des morts*, par exemple ; mais, au cours de sa double carrière, l'activité de M. Gaston Vuillier se dépense trop généreusement pour qu'il la veuille immobiliser dans un labeur exclusif, exigeant l'abnégation patiente du bénédictin. A l'œuvre des artistes, anciens et récents, l'auteur a demandé la parure de son livre, sans se restreindre aux arts soi-disant majeurs ou nobles, interrogeant les enluminures des manuscrits et les lithographies des caricaturistes, faisant appel aux maîtres de l'affiche et aux coroplastes de Tanagra ; avec une insistance complaisante, il s'est arrêté à l'ère de l'élégance et du charme, aux peintres-poètes des *fêtes galantes* et de l'intimité, décelant ainsi une sympathie foncière davantage attirée vers la grâce que retenue par le caractère.

Les fervents de l'art moderne regretteront, parmi les illustrateurs, la trop rare intervention de Degas et l'absence de Vierge, de Toulouse-Lautrec, de Guys, de Félicien Rops surtout, dont tel croquis à l'eau-forte des *Cythères parisiennes* eût si fidèlement renseigné sur la particulière physionomie des bals publics de Paris vers la fin du second Empire ; puis l'occasion n'était-elle pas encore précieuse de rapprocher, de grouper tant d'inventions exquises que la danse serpentine suggéra naguère à Whistler et à Pierre Roche, à Bartholomé et à Carabin, à Maurin et à Henry Nocq ? Mais, à ce compte, on courrait grand risque de substituer ses préférences personnelles à celles de l'auteur, et nous n'en aurions garde ; il suffit à notre plaisir que M. Gaston Vuillier ait prouvé les qualités d'un vulgarisateur original et d'un critique au goût lucide, dans cette évocation historique et iconique de l'art qui fournit, « la meilleure mesure du degré de politesse et d'affinement des civilisations ».

R. M.



 L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.



PARFUMS VIOLETTES DU CZAR

aux

ESSENCE

pour

LE MOUCHOIR

POUDRE

de RIZ

SAVON

Création de la **PARFUMERIE ORIZA** de **L. LEGRAND**

11. Place de la Madeleine. PARIS.

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

Vente : 15 Millions

SAVON ROYAL DE THRIDACE * **SAVON VELOUTINE**
VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Bou^l des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
 18, rue St-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.
 Rue Championnet, 194.
 Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HEMOGLOBINE SOLUBLE de **V. Deschiens**

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

PERMANENT PHOTOGRAPHS

OF THE WORKS OF

SIR EDWARD BURNE-JONES, Bart.

G. F. WATTS, R.A.

DANTE GABRIEL ROSSETTI.

HOLBEIN, Drawings at Windsor Castle by
 kind permission of Her Majesty THE
 QUEEN.

HARRY BATES, A.R.A. Homer and others.

HAGUE GALLERY. A Selection from, by
F. HOLLYER, Jun.

ALBERT MOORE AND OTHER ARTISTS.

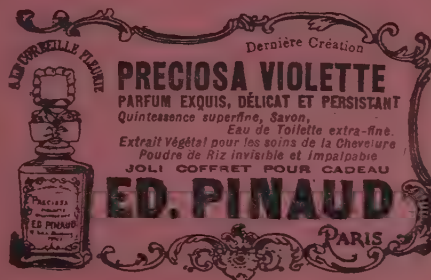
PORTRAITS FROM LIFE. Studio is arranged for Sittings on Mondays.

Can be obtained of

FREDK. HOLLYER

9, Pembroke Square, Kensington. LONDON

ILLUSTRATED CATALOGUE, POST FREE, 12 STAMPS



Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Mars 1898.

Voir aux pages suivantes les Ventes prochaines.

The Artist

20 fr. l'Abonnement.

AN ILLUSTRATED
MONTHLY RECORD
OF ARTS, CRAFTS
AND INDUSTRIES



1 fr. 25 le Numéro.

Très belle revue mensuelle illustrée d'art moderne
anglais et français.

VENDUE DANS TOUTES LES LIBRAIRIES

Agent à PARIS : FLOURY

1, Boulevard des Capucines

VIENT DE PARAÎTRE :

CATALOGUE n° 281. — Beaux-Arts.

I. Périodiques. Antiquité. Moyen-
Âge. 635 numéros.

CATALOGUE n° 282. — Beaux-Arts.

II. Peinture et Gravure. 1.250
numéros.

CATALOGUE n° 283. — Beaux-Arts.

III. Architecture. Sculpture. Arts
industriels. 1.236 numéros.

Ces catalogues sont envoyés FRANCO
sur demande.

MARTINUS NIJHOFF

Libraire à La Haye

(HOLLANDE)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, Rue Favart.

LES MUSÉES DE MADRID LE PRADO, SAN FERNANDO, L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

Un volume in-8° de 268 pages, orné de 22 eaux-fortes hors texte
et de 62 gravures dans le texte.

PRIX BROCHÉ (envoi franco). 20 francs.

MINIATURES

A VENDRE une collection précieuse de manus-
crits sur parchemin avec miniatures
et des miniatures séparées. Catalogue en préparation.
— S'adresser à M. H. LE SOUDIER, 174 et 176,
boulevard Saint-Germain, à Paris.

Vente Louis FRANÇAIS

TABLEAUX

AQUARELLES ET DESSINS

ET

TABLEAUX, par divers

PROVENANT DE L'ATELIER DE

LOUIS FRANÇAIS

HOTEL DROUOT, Salle N° 6

Les Lundi 14 et Mardi 15 Mars 1898

A DEUX HEURES

EXPOSITIONS (Salles N° 5 et 6)

PARTICULIÈRE

Le Samedi 12 Mars 1898

PUBLIQUE

Le Dimanche 13 Mars 1898

de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2.

M^e Léon TUAL

COMMISSAIRE-PRISEUR
56, rue de la Victoire, 56

M. Henri HARO

PEINTRE-EXPERT
44, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

Collection du Baron de JUIGNÉ

PROVENANT DE LA SUCCESSION

de M^{me} la Vicomtesse de DAMAS.

TABLEAUX ANCIENS

Meubles sculptés

Vente HOTEL DROUOT, Salle N° 6

Le Samedi 26 Mars 1898

A DEUX HEURES

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE

Le Jeudi 24 Mars 1898

PUBLIQUE

Le Vendredi 25 Mars 1898

de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2.

COMMISSAIRES-PRISEURS

M. Lucien VÉRON

7, rue du Quatre-Septembre, 7

M. Georges DUCHESNE

6, rue de Hanovre, 6

EXPERTS

POUR LES TABLEAUX

M. Henri HARO

44, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

POUR LES MEUBLES

M. Arthur BLOCHE

28, rue de Châteaudun, 28

Collection de S. Exc. M. le Baron de Mohrenheim

TABLEAUX ANCIENS

Objets d'Art et d'Ameublement

JOLI BUREAU EN LAQUE ORNÉ DE BRÔNZES, DU TEMPS DE LOUIS XV
BEAU CARTEL DU TEMPS DE LOUIS XV — PAIRE DE GRANDES APPLIQUES LOUIS XVI
PORCELAINES DE CHINE, DU JAPON, DE SAXE, DE VIENNE, ETC.
FAIENCES — MATIÈRES PRÉCIEUSES

TAPISSERIES D'AUBUSSON

Vente HOTEL DROUOT, Salles n^{os} 9 et 10

Le Lundi 21 Mars 1898, à 2 heures.

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE, le Samedi 19 Mars 1898, }
 { PUBLIQUE, le Dimanche 20 Mars 1898, } de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Entrée par la rue Grange-Batelière.

Commissaire-priseur :

M^e GEORGES DUCHESNE

6, rue de Hanovre, 6

Expert pour les Tableaux :

M. HENRI HARO

14, rue Visconti et rue Bonaparte, 20

Experts pour les Objets d'art :

M. A. BLOCHE

28, rue de Châteaudun, 28

M. J. MINER

4, rue Papillon, 4

DESSINS

TABLEAUX, PASTELS, AQUARELLES, GOUACHES

du XVIII^e Siècle

Oeuvres remarquables de :

BOILLY, BOREL, BOUCHER, EISEN, FRAGONARD, GREUZE, LANCRET, MOREAU LE JEUNE
NATTIER, PRUD'HON, H. ROBERT, A. WATTEAU, E. WATTEAU, ETC., ETC.

OBJETS D'ART

ET DE RICHE AMEUBLEMENT

du XVIII^e Siècle

MINIATURES — OBJETS DE VITRINE

BRONZES D'ART & D'AMEUBLEMENT

MEUBLES

Anciennes Tapisseries des Gobelins

Vente **GALERIE GEORGES PETIT**

8, RUE DE SÈZE, A PARIS

Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1898

A 2 HEURES

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière, 40

EXPERTS

Pour les Dessins et Tableaux :

Pour les Objets d'Art :

MM. FÉRAL PÈRE & FILS

MM. MANNHEIM

34, rue du Faubourg-Montmartre, 34

7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE, le Samedi 2 Avril 1898, de 1 heure à 6 heures.

PUBLIQUE, le Dimanche 3 avril 1898, de 1 heure à 6 heures.

Collection de M. G. G...

TABLEAUX MODERNES

par

BOUDIN, CHINTREUIL, COROT,
COURBET, DEGAS, GUILLAUMIN, JONGKIND, MANET,
MONET, PISSARRO, RENOIR, SISLEY, ETC.

AQUARELLE, PASTEL

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le Mercredi 30 Mars 1898,

à 3 heures.

Commissaire-priseur :

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière.

Expert :

M. DURAND-RUEL

16, rue Laffitte.

EXPOSITION PUBLIQUE :

Le Mardi 29 mars, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

OBJETS D'ART

et de

CURIOSITÉ

Anciennes Faïences Italiennes

FAIENCES DE PARIS, ROUEN, ETC.

Encadrement en bois sculpté du XVI^e siècle

GROUPE EN IVOIRE DE L'ÉPOQUE GOTHIQUE

PENDULES & BRONZES

Plats et Aiguières en Dinanderie

BEAU DRESSOIR

ET MEUBLES EN BOIS SCULPTÉ

De la Renaissance

Vente HOTEL DROUOT, Salle 6

Le Jeudi 3 Mars 1898, à 2 heures

Commissaire-priseur :

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière, 10

Experts :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mercredi 2 Mars 1898, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

COMPAGNIE PARISIENNE

D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

MM. les Actionnaires de la Compagnie sont invités à se réunir en Assemblée générale annuelle, le lundi 28 mars prochain, à 3 heures, Hôtel Continental (entrée rue Rouget-de-l'Isle, n° 2).

Les actionnaires propriétaires de quarante actions qui voudront assister à cette assemblée devront, conformément à l'article 33 des statuts, déposer leurs titres au porteur (coupon d'avril 1898 détaché) au siège de la Société, 6, rue Condorcet (Service des titres), du 21 courant au 18 mars inclusivement, de 10 heures à 2 heures très précises.

Les actions sorties aux tirages annuels ne pourront être acceptées en dépôt. MM. les Actionnaires voudront bien, au préalable, les échanger contre des titres de jouissance qui seront admis au lieu et place des actions du capital amorties.

Il sera délivré un récépissé des titres déposés, en même temps qu'une carte d'admission à l'Assemblée.

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE GRAND LUXE : 100 francs.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANÉE

La Compagnie P.-L.-M. organise, avec le concours de l'agence Desroches, deux excursions permettant de visiter (tous frais compris), la 1^{re} : **L'Algérie et la Tunisie** (du 27 février au 4 mars ou du 20 mars aux 25 avril). Prix au départ de Paris : 1^{re} classe, 1.100 fr. ; 2^e classe, 980 fr. ; — la 2^e : **La Corse** (du 24 février aux 12 ou 19 mars). Prix au départ de Nice et, suivant l'itinéraire choisi : 1^{re} classe, 525 fr. ou 650 fr. ; 2^e classe, 450 fr. ou 570 fr.

S'adresser pour renseignements et billets aux bureaux de l'agence Desroches, 21, rue du faubourg Montmartre, à Paris.

IMPRESSIONS ARTISTIQUES

TYPOGRAPHIE — TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE

Imprimerie Georges Petit

PARIS — 12, Rue Godot-de-Mauroi — PARIS

LABEURS ET PÉRIODIQUES ILLUSTRÉS

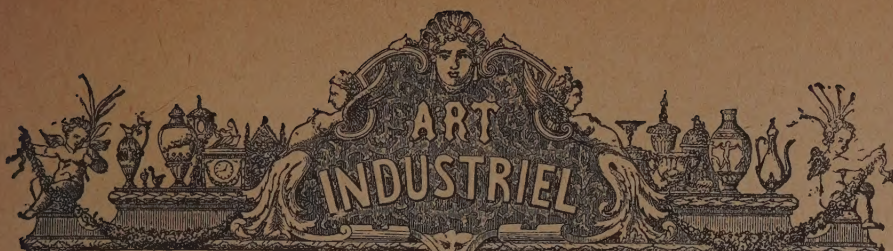
ESTAMPES

SPÉCIALITÉ POUR CATALOGUES DE VENTES PUBLIQUES
et Collections particulières

TRAVAUX POUR LE COMMERCE ET L'INDUSTRIE

Atelier de Gravure et de Photographie

TÉLÉPHONE : 244-58



FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIGIER pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS
Soleils représentants de la Maison Ch. ROBINSON et Co, de Londres.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES

Du VI^e au XIX^e Siècle

Par L. ROGER-MILÈS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVREUX, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1794)
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co L^{td}

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre

l'Incendie, le Vol, l'Infidélité

des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 3, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

40^e ANNÉE — 1898

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.
Départements —	64 fr. — 32 fr.	

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1839), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M^{re} DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, P. GAUTHIEZ, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MARILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARQUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH (de l'Institut), ARY RENAN, ÉDOUARD ROB. SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.